Марков П. А. **О театре**: В 4 т. М.: Искусство, 1977. Т. 4. Дневник театрального критика: 1930 – 1976. 639 с.

Очерки современного театра. К вопросу о публицистическом спектакле 5 [Читать](#_Toc226011134)

Интеллигенция в современной драматургии 14 [Читать](#_Toc226011135)

Студия Малого театра 21 [Читать](#_Toc226011136)

«Цианистый калий». Театр бывш. Корша 36 [Читать](#_Toc226011137)

«Смена героев». Малый театр 41 [Читать](#_Toc226011138)

О «Последнем решительном». Поражение Вишневского и победа Мейерхольда 48 [Читать](#_Toc226011139)

Последние московские спектакли. «Нырятин». Открытие Театра-студии п / р Завадского. «Путина». Театр имени Вахтангова. «Строитель Сольнес». Театр бывш. Корша 53 [Читать](#_Toc226011140)

«Гамлет» в постановке Н. Акимова 60 [Читать](#_Toc226011141)

К пятнадцатилетию советского театра 68 [Читать](#_Toc226011142)

Простые слова. «Мстислав Удалой» в Театре Красной Армии и «Матросы из Катарро» в Театре ВЦСПС 75 [Читать](#_Toc226011143)

«Маньчжурия — Рига». Новый театр (бывш. Студия Малого театра) 78 [Читать](#_Toc226011144)

«Враги». Малый театр и Театр МОСПС 81 [Читать](#_Toc226011145)

«Привидения» и «Ромео и Джульетта». Театр-студия С. Радлова 85 [Читать](#_Toc226011146)

«Бешеные деньги». Малый театр 86 [Читать](#_Toc226011147)

Завадский в Театре Красной армии 87 [Читать](#_Toc226011148)

«Веселые страницы». Московский театр сатиры 90 [Читать](#_Toc226011149)

Театр Леонида Леонова 91 [Читать](#_Toc226011150)

Р. Н. Симонов в «Аристократах» Погодина 100 [Читать](#_Toc226011151)

Борьба за музыкальный театр 102 [Читать](#_Toc226011152)

В интересах театра 111 [Читать](#_Toc226011153)

«Мещане». Центральный театр Красной Армии 120 [Читать](#_Toc226011154)

О режиссуре Вл. И. Немировича-Данченко 121 [Читать](#_Toc226011155)

О музыкальном спектакле и поющем актере 128 [Читать](#_Toc226011156)

Задачи балета в нашем театре 131 [Читать](#_Toc226011157)

«Абесалом и Этери». Грузинский театр оперы и балета имени З. Палиашвили 137 [Читать](#_Toc226011158)

О «Прекрасной Елене» и Музыкальном театре имени Немировича-Данченко 140 [Читать](#_Toc226011159)

Парижские впечатления 145 [Читать](#_Toc226011160)

«Бедная невеста». Новая постановка Театра имени Ермоловой 162 [Читать](#_Toc226011161)

«Кочубей». Новая постановка в Камерном театре 164 [Читать](#_Toc226011162)

Памяти Щукина 166 [Читать](#_Toc226011163)

Радостное творчество 169 [Читать](#_Toc226011164)

Два письма за рубеж. Советский театр в первые годы войны 172 [Читать](#_Toc226011165)

Московский летний сезон 1943 года 176 [Читать](#_Toc226011166)

Балет музыкального театра 178 [Читать](#_Toc226011167)

А. К. Тарасова в роли Тугиной. «Последняя жертва» А. Н. Островского 199 [Читать](#_Toc226011168)

«Мещане». Малый театр 206 [Читать](#_Toc226011169)

«Старик». Камерный театр 208 [Читать](#_Toc226011170)

«Электра». Театр имени Вахтангова 211 [Читать](#_Toc226011171)

Художник и образ 213 [Читать](#_Toc226011172)

«Люди с чистой совестью». Театр имени Ермоловой 217 [Читать](#_Toc226011173)

Театр имени Руставели в Москве 221 [Читать](#_Toc226011174)

Образ поэта 224 [Читать](#_Toc226011175)

«Свадьба с приданым». Московский театр сатиры 226 [Читать](#_Toc226011176)

Спектакли Театра имени Франко 229 [Читать](#_Toc226011177)

К проблеме создания сценического образа 233 [Читать](#_Toc226011178)

«Сомов и другие» в Ярославском театре имени Ф. Г. Волкова 240 [Читать](#_Toc226011179)

Гастроли «Театра польского» 244 [Читать](#_Toc226011180)

К спорам о системе Станиславского 248 [Читать](#_Toc226011181)

Мария Казарес в спектакле «Мария Тюдор» 262 [Читать](#_Toc226011182)

«Жизнь Галилея». Берлинер ансамбль в Москве 264 [Читать](#_Toc226011183)

А. О. Степанова — Елизавета. «Мария Стюарт» Ф. Шиллера 266 [Читать](#_Toc226011184)

«Каменное гнездо». Малый театр 269 [Читать](#_Toc226011185)

Итальянские впечатления 271 [Читать](#_Toc226011186)

Московский сезон 1958/59 года. Письмо за рубеж 286 [Читать](#_Toc226011187)

Америка. Первые впечатления 292 [Читать](#_Toc226011188)

Вехи московского сезона 1959/60 года. Письмо за рубеж 305 [Читать](#_Toc226011189)

О драматургии Погодина 309 [Читать](#_Toc226011190)

В театрах Англии 317 [Читать](#_Toc226011191)

Направление спора 324 [Читать](#_Toc226011192)

Памяти Алексея Попова 334 [Читать](#_Toc226011193)

О Наталье Сац 337 [Читать](#_Toc226011194)

Пять спектаклей Театра Эдуардо 339 [Читать](#_Toc226011195)

Булгаков 347 [Читать](#_Toc226011196)

О драматургии Всеволода Иванова 355 [Читать](#_Toc226011197)

Театр Роже Планшона 362 [Читать](#_Toc226011198)

Приемы разные — цель одна. Письмо за рубеж 365 [Читать](#_Toc226011199)

Искусство большого художника. Н. К. Черкасов — Дронов 370 [Читать](#_Toc226011200)

Путь художника 373 [Читать](#_Toc226011201)

Два спектакля английских артистов 375 [Читать](#_Toc226011202)

Поет Ла Скала 377 [Читать](#_Toc226011203)

Генуэзский театр Стабиле 381 [Читать](#_Toc226011204)

После гастролей Комеди Франсэз 389 [Читать](#_Toc226011205)

На спектаклях театра Повшехны 398 [Читать](#_Toc226011206)

На спектаклях итальянцев и французов 407 [Читать](#_Toc226011207)

Три встречи на спектаклях Национального театра Великобритании 415 [Читать](#_Toc226011208)

О Гиацинтовой 419 [Читать](#_Toc226011209)

На гастролях греческого театра 422 [Читать](#_Toc226011210)

На спектаклях югославского театра 426 [Читать](#_Toc226011211)

Туринский драматический театр 432 [Читать](#_Toc226011212)

Будапештский театр имени имре Мадача 439 [Читать](#_Toc226011213)

Два спектакля Дзеффирелли 444 [Читать](#_Toc226011214)

Театр имени Лучии Стурдзы Буландры 449 [Читать](#_Toc226011215)

«Декабристы», «Народовольцы», «Большевики». Театр «Современник» 453 [Читать](#_Toc226011216)

Львов-Анохин в театре имени Станиславского 456 [Читать](#_Toc226011217)

Юрий Олеша 461 [Читать](#_Toc226011218)

Гастроли итальянского театра 469 [Читать](#_Toc226011219)

На спектаклях Берлинского ансамбля 475 [Читать](#_Toc226011220)

Человеческое в человеке 485 [Читать](#_Toc226011221)

«Петербургские сновидения» и режиссура Ю. А. Завадского 489 [Читать](#_Toc226011222)

О Бабановой 500 [Читать](#_Toc226011223)

Новые руководители театров 502 [Читать](#_Toc226011224)

После гастролей Ленинградского театра драмы имени Пушкина 507 [Читать](#_Toc226011225)

Московский Театр Сатиры. Из воспоминаний первого зрителя 513 [Читать](#_Toc226011226)

Об Охлопкове. К семидесятипятилетию со дня рождения 520 [Читать](#_Toc226011227)

Памяти Алисы Коонен 524 [Читать](#_Toc226011228)

О Василии Григорьевиче Сахновском 526 [Читать](#_Toc226011229)

Из воспоминаний о Черкасове 539 [Читать](#_Toc226011230)

О Товстоногове 542 [Читать](#_Toc226011231)

Об Анатолии Эфросе 556 [Читать](#_Toc226011232)

О Любимове 568 [Читать](#_Toc226011233)

Притоки одной реки. Из дневника старого театрального критика 581 [Читать](#_Toc226011234)

*А. Анастасьев*. Павел Александрович Марков и его книги 589 [Читать](#_Toc226011235)

**Указатель имен** 609 [Читать](#_Toc226011236)

**Указатель драматических и музыкально-драматических произведений** 622 [Читать](#_Toc226011237)

# **{****5}** Очерки современного театра К вопросу о публицистическом спектакле

## 1

Ленинградский ТРАМ (Театр рабочей молодежи) одержал победу. Вслед за ним трамовское движение распространилось по Союзу и стало одной из ведущих театральных сил. Причина заключалась не в новизне приемов и не в эстетическом восторге перед театральной остротой зрелища. Многое может быть подвергнуто сомнению в спектаклях ТРАМа. Строгий анализ легко отличит самостоятельные трамовские приемы, коренящиеся в самодеятельном театре, от несомненных и благотворных влияний Мейерхольда. ТРАМ победил ясно выраженным современным мироощущением, которое с неотразимой эмоциональной силой перебрасывается в зрительный зал и захватывает даже предубежденного и недоверчивого зрителя. Рабочая же молодежь увидела в нем свой театр и откликается на его спектакли горячо и страстно.

Неверно приписывать мироощущению ТРАМа полную завершенность. Он находится в процессе становления, и формы «диалектического спектакля», созданные ТРАМом, вполне отвечают бурному внутреннему процессу, который совершается в его недрах. ТРАМ захвачен жаждой понять проблематику современности — его сила в напоре мысли и в эмоциональной насыщенности. Его мысль горяча, чувства напряженны, он страстно и искренне думает о роли молодежи в стране, о морали, долге, любви, о личности и коллективе, о подчинении задачам социалистического строительства. Он берет эти вопросы как непосредственную данность: его противоречия — противоречия внутреннего становления живого организма. Между тем как в большинстве театров (особенно возникших в дореволюционную эпоху и переживших внутренние конфликты) происходили столкновения миросозерцании автора и театра, борьба со старым наследием, мучительный процесс перерождения, {6} ТРАМу не приходится преодолевать себя. Он лишен понятия «трагического», как оно установилось в значительной группе художественной интеллигенции. В театрах зачастую господствовало насыщенное и напряженное восприятие революции как трагического начала. «Блокада» во МХАТ — ярчайший пример трагического мироощущения. «Трагедия стихийного подчинения», «высокий рок революции», «суровая, подчиняющая ее правда» звучали со сцены театра. Такого восприятия революции лишен ТРАМ. ТРАМ берет революцию как развивающуюся данность, как социальную обусловленность — вне отвлеченной и заранее принятой морали. Театры часто пытались «оправдать» революцию. ТРАМу этого не нужно делать. Революция для него естественна и закономерна, он родился и связан с нею. Захваченный ее задачами, ТРАМ в своих спектаклях перерастает эстетические рамки и не боится поставить интересующие его вопросы выше законченных художественных требований. В театральном искусстве целостное органическое восприятие революции редко — театр есть результат многих, порою взаимно противоположных воль. Беллетрист, поэт и живописец, выражая каждый по-своему тенденцию эпохи, менее противоречивы, чем театр, в котором происходит столкновение автора, режиссера, актеров и который стоит еще на переломе идеалистического мироощущения. В спектаклях ТРАМа невозможно оторвать автора от актеров и режиссера. Пьесы в нем прорабатываются коллективно, и единство работы отражено на сцене единством мироощущения.

Процесс становления мироощущения потребовал особой формы спектакля. Трамовцы называют ее диалектической. ТРАМ художественно раскрывает противоречия жизни, приводя их к закономерному разрешению. Поскольку его постановки подчинены основной линии социалистического строительства, ТРАМ дает политические и публицистические спектакли. «Клеш задумчивый» Львова касается столкновения нэпа и военного коммунизма и шире — взаимоотношений личности и коллектива. Многие спорные вопросы, получающие в других театрах искривленное истолкование, в ТРАМе кровно и волнующе связаны со всем ходом жизни страны. Попытки создания публицистических спектаклей вне единого мироощущения или оказывались приспособленчеством, или раскрывали происходившую внутри театральных организмов борьбу между идеологическими требованиями современности и внутренней (художественной и общественной) неподготовленностью театра.

{7} Единство мироощущения и миросозерцания дает театру право на публицистику и на постановку политических вопросов. Не только в ТРАМе, но и в таких спектаклях, как «Не взирая на лица» Пономарева в Пролеткульте или «Чудак» Афиногенова в МХАТ 2‑м, единство мироощущения одержало победу, несмотря на отдельные их недочеты. В этих спектаклях вопросы самокритики поставлены резко и вместе с тем они лишены пессимистического налета, обычно свойственного обличительным пьесам. Дело не в бодрящих финалах и не в оптимистических речах, а в основной целеустремленности авторов. Рядом драматургических и сценических приемов они обновляют и освежают восприятие современности. Спектакли вызывают не пессимизм, а активную волю к дальнейшей борьбе; не мрачную усмешку, а гнев и бодрость. Они не оставляют зрителя в состоянии расслабляющего равнодушия или тихого довольства, но пробуждают целеустремленную неудовлетворенность, отнюдь не расслабляющую.

За короткий срок театр совершил глубокую общественную эволюцию. Первое пятилетие шло под знаком отвлеченного «созвучия революции». Поворот к «социальному» спектаклю взамен спектакля «отвлеченно революционного» утвердился вместе с днями социалистического строительства. Реконструктивный период выдвинул требование социально-политического спектакля. Новые задачи не отменяли прежних, а уточняли и углубляли их. Ясно, что политический спектакль должен быть и созвучен революции и социален, между тем как «созвучные» спектакли могли не быть и в огромном большинстве случаев не бывали спектаклями политическими.

Особенно явственно сказался поворот к политическому спектаклю в последних постановках сезона. Такова при всех отдельных неудачах или удачах основная тенденция сезона и таковы те пути, которые выбирают театр и драматурги для ее осуществления. Поскольку страна захвачена важнейшими задачами реконструкции, театры (и по самостоятельной инициативе и под давлением общественности) хотят непосредственно служить этим задачам. Драматург стремится связать сюжет с текущей жизнью. Вместе с переходом на рельсы политического спектакля происходит ликвидация «созвучных» и «отвлеченных» сюжетов. Театр конкретизирует обобщенную тему в сюжете. В этой конкретизации заключена величайшая трудность, лежащая перед художниками сцены. Драматурги и театры часто терпели крушение, уверенно выбирая значительную и нужную {8} тему, но не находя ей живого выражения в сюжете. Останавливаясь в качестве темы на реконструкции страны, ее хозяйства и быта, на вопросах вредительства, на проблемах современной этики, драматурги правы, но они легко впадали в схематичность, рассматривая вредительство, реконструкцию и т. д. как своего рода «вещь в себе», вне того индивидуального, что подчеркивает общее, что не убивает, а только подкрепляет типичность. Безыменский глубоко прав, когда берет для своей пьесы «Выстрел» в качестве сюжета «две строки петита» о том, как рабочие ударной группы выпустили трамвайный вагон. Современная жизнь сложна и противоречива. Отлично или приблизительно знакомый с основами текущей политики зритель порою останавливается в недоумении, встречаясь с жизненными фактами и не будучи в силах в них разобраться. Схематизм первоначальных и продолжающих жить агиток, по существу, лишен внутренней диалектики. Зритель ждет раскрытия, «опрозрачнивания» текущей жизни. Глубокий анализ явлений в их внутреннем становлении, в свете большой проблематики становится задачей политического спектакля. Оттого прост не только сюжет «Выстрела» при всей громадности затронутой темы, но просты сюжеты и «Чудака» и успешного пролеткультовского спектакля. Сюжет количественно неравен теме. Сюжет — конкретное воплощение темы, в какой-то мере ее иллюстрация. Оттого «Чудак» при основной теме — о роли интеллигенции в стране — рассказывает о незначительном случае на одной из фабрик, происшедшем с восторженным организатором кружка энтузиастов — своего рода ударной бригады. «Не взирая на лица» рассказывает о беспорядках в универмаге. Было бы глубоко неправильно смешивать конкретность сюжета с нарочитым снижением темы. Напротив, такой сюжет обусловливает ее лучшее воплощение. «Чудак» потому так сильно звучит, что тема и сюжет подчинены единому мироощущению автора, и единичные случаи показаны в общем свете большой проблемы об участии в социалистическом строительстве, о включении себя в круг этого строительства. Свою сложную проблему Афиногенов рассматривает в простом сюжете, вовлекая при этом в круг своего внимания этические и философские вопросы, волнующие строителей жизни. Чем яснее, проще и внутренне наполненнее звучат эти пьесы, тем сильнее их агитационное воздействие. Социально-политический спектакль одновременно и спектакль философски-художественный. Таков ход драматургии в наши дни.

## **{****9}** 2

Выбор темы и сюжета еще не определяет методов написания. Наряду с трамовским диалектическим спектаклем в театре и драматургии существуют и сталкиваются друг с другом метод психологического реализма и метод непосредственного показа. Хотя Безыменский и Афиногенов оба остановились, по существу, «на строках петита», Безыменский придерживался традиций агитспектаклей, а Афиногенов опирался на метод психологического реализма. В этом нельзя видеть противоположения миросозерцании, а в гораздо большей степени — различие методов художественного мышления. Безыменский предпочитает столкновение идей в форме образов и обнажение приема. Афиногенов делает акцент на раскрытии внутренней диалектической борьбы образов и на осложнении приема. Понятна психология художника, жаждущего такой же наглядности, как наглядна работа на фабрике и заводе. Она непосредственна и очевидна. Безыменский хочет такого же наглядного воздействия на зрителя. Оттого в выбранном им сюжете он беспощадно обнажает классовые пружины, которые двигают его персонажами, и бросает в зрительный зал ряд лозунгов. Он пользуется своеобразным приемом прямого разоблачения. Афиногенов медленными и хитрыми путями раскрывает сложные социально-психологические комплексы, которыми обусловлены поступки его героев. Его приемы сложнее, и непосредственное агитационное воздействие не так наглядно. Оно вырастает из общего смысла произведения, когда зритель напряженно проследит весь ход борьбы и задумается над рядом вопросов, поставленных Афиногеновым.

Эти методы противоположны и несоединимы. Отдельные приемы Афиногенова, перенесенные в «Выстрел», разрушили бы стиль пьесы. В свою очередь приемы Безыменского разрушили бы здание Афиногенова. Спор «какой метод лучше» — бессмыслен. Метод художественного мышления есть индивидуальная особенность художника.

## 3

Новизна задач неизбежно ведет к обновлению драматургических приемов. Оно вызвано не формальным экспериментаторством, а необходимостью резко и точно довести До зрителя тезис автора. Публицистика не допускает неопределенности. Автор, заблудившийся в развертывании {10} действия, теряет не только силу художника, но и силу публициста. Зритель ждет авторского слова. Положительные герои, устами которых говорит автор, если и сохраняют убедительность в пьесах непосредственного агитационного воздействия, лишены ее в пьесах психологических. В психологических пьесах тезис вытекает из всей концепции автора. В этом и заключена их преимущественная трудность. Успешный опыт МХАТ, введшего «лицо от автора» при постановке «Воскресения», найдет, вероятно, отклик в современной драматургии. «Лицо от автора» выражает не только отношение автора или театра к тем или иным образам, но, более того, их общественную тенденцию. Сельвинский в «Командарме», предвидя такую возможность, прибегнул к «конферансье», но придал ему задачи не публициста, а своеобразного иронического комментатора.

Новизна приемов не исчерпывается, конечно, «авторским замом». ТРАМ пользуется «временными сдвигами», перемещая действие из настоящего в прошлое и будущее, разрывом действия, публицистическими вставками, параллельно развивающимся действием, «переключением» образов. Легко переходя от трагического к комическому, ТРАМ показывает одно и то же положение в двух освещениях в зависимости от субъективного восприятия различных действующих лиц или разряжает мнимый трагизм комедийным финалом. ТРАМ порою избегает метода «унижения» врага или его измельчания, но разоблачает классовую подкладку его трагического пафоса (сцены сектантов в «Клеше задумчивом»). Безыменский в «Выстреле», Афиногенов в «Чудаке», Либединский в «Высотах» пользовались более законченными методами, нежели ТРАМ с его бурными философскими и этическими поисками и богатством приемов.

Одновременно со следованием принципам агиттеатра Безыменский воспользовался «грибоедовской традицией». Порывая со сценическим построением «Горя от ума» и предпочитая многокартинное построение пьесы, он остался верен методу грибоедовского стиха. Но грибоедовский стих — чужой для современности. Зачастую, вместо того чтобы бередить и волновать, он спокойно и монотонно ложился в ухо зрителя. Пьеса, волнующая обличительным пафосом и гневными выпадами против бюрократизма, рядом прямолинейно и жестко выписанных образов «право-уклонистов», «прислужников», «примазавшихся», с одной стороны, бурных волевых комсомольцев — с другой, требовала по самому своему жанру более категорического {11} обновления приема. Причина сценической неполноты «Высот» Либединского, написанных в форме обычной драмы, лежала в крайней беллетристической перегруженности пьесы. «Происхождение» автора сказалось на ее методах — Либединский не столько показывает, сколько рассказывает.

## 4

Наибольшей формальной четкости достиг Афиногенов, пытавшийся примирить канонические законы драматургии с задачами современности. Внимание к внутренней жизни образов помогло Афиногенову избежать их примитивного деления на «добрых» и «злых» и раскрыть их внутренние противоречия. Он не побоялся в основном герое-интеллигенте — «чудаке» — вскрыть достаточную долю идеализма. Он не остановился перед тем, чтобы в женщине-предзавкома показать внутреннюю борьбу между подчиненностью долгу, верным чутьем и хаосом еще не собранных чувств. Его директор фабрики подхвачен темпом жизни, который владеет им, вместо того чтобы ему самому овладеть темпом. Каждый из образов есть своеобразная проблема. Их соединение и дает ощущение большой и свободной атмосферы. Автор с настоящей силой передал атмосферу мирного строительства «своей страны, своего общего дела». Это «общее дело» — строительство социализма — пронизывает активных действующих лиц пьесы. Потому их ошибки и недостатки не несут на себе черт пародии или нарочитого внутреннего снижения, а философия «мещанского практицизма» Горского вызывает резкую оппозицию.

При написании пьесы Афиногенов держался методов психологического реализма и пытался находить для каждой сцены «живую нить» и «живое зерно». Порою он впадал в чувствительность — и в наши дни неожиданно вторгались сентиментальные ноты лирических романсов, и тогда в отдельных кусках пьесы начинали преобладать нотки лирической пассивности; порою он развязывал действие внешними приемами и впадал в своеобразный Формализм. В этих случаях нельзя не видеть чрезмерного влияния на Афиногенова приемов традиционной драматургии.

Рисуя своих героев, Афиногенов задумывался одновременно над рядом сложнейших проблем: о борьбе дружбы и долга в наши дни, о самом понимании дружбы, о коллективной работе и пр. Эти проблемы неизбежно возникали и связывались с образами, затронутыми Афиногеновым. Не все они получили разрешение в пьесе. Но основная пронизывающая {12} пьесу проблема — об энтузиазме масс, об упорной воле к победе — сделала непререкаемым актуальное значение пьесы в целом.

## 5

Дело театра — помочь автору сценическими средствами обострить основные его тенденции. Среди сценических успехов на первом месте «Чудак» в МХАТ 2‑м и «Не взирая на лица» в Пролеткульте. МХАТ 2‑й, ставя «Чудака», искал своеобразного театрального обобщения — доведения до крайней и острой законченности образов пьесы. Режиссер Трусов в постановке «Не взирая на лица» искал основ современного водевиля. «Высоты» в Театре бывш. Корша не имели точного режиссерского рисунка, базируясь преимущественно на отдельных актерских исполнениях. Подход Коршевского театра к пьесе Либединского оказался нецелесообразным. Актеры отлично воплощали отдельные роли, но современного звучания пьеса не получила: режиссер (И. М. Лапицкий) не объединил их в едином мироощущении, в едином миросозерцании. Узел, завязавшийся вокруг борьбы на хозяйственном фронте, развязывался на сцене менее ярко, чем, вероятно, мыслилось автору. Послушно следуя тексту пьесы, покорно размещаясь в привычных мизансценах, актеры вполне выпукло играли роли. Некоторые из них, как Ковров и Зражевский, достигали полной законченности образов. Но они играли роли, а не пьесу. Создавали образы, а не спектакль.

В спектакле «Переплав» Щеглова режиссер Каверин, хотя и встал на путь обострения сюжета, пришел к путаным результатам. На этот раз режиссерские приемы противоречили современному сюжету. Каверин и Студия Малого театра привыкли к своеобразной «трансформации жизни». Налет этой трансформации лежал и на «Переплаве». Он шел от того понимания «обобщения», которое связано с былым символизмом, всеми корнями противоречащим эпохе. Сцена инженера и работницы неожиданно приняла формы «блоковской Руси», а цех преобразился в сияющий и блистающий дворец. Пьеса была сценически приукрашена вместо раскрытия ее социального и психологического содержания. Как и в «Высотах», сюжет волновал, но это волнение было заслугой сюжета, а не театра. В отдельных местах театр становился точным, ясным и конкретным, и тогда, несмотря на бедность авторского материала, представление становилось приемлемым. Хорошая {13} игра, режиссерская отвлеченная изобретательность сами по себе недостаточны для раскрытия социальной задачи спектакля. Сценические неудачи «Высот» и «Переплава» компенсировались победой «Чудака» и «Не взирая на лица».

Общий замысел «Чудака», несмотря на отдельные недочеты пьесы, актерского исполнения и режиссуры, доходил до зрителя точно и определенно. Театр угадал автора. Пути перерождения старых коллективов сложны. Не случайно, что современный спектакль был впервые почувствован МХАТ 2‑м в пьесе Афиногенова, затрагивающей этические проблемы. МХАТ 2‑й всегда концентрировал на них внимание, и потому вопросы современной этики его глубоко взволновали. Автор коснулся вопросов, коренных для этого театра как художественно-общественного организма. Разлад с современностью, живший раньше в МХАТ 2‑м, получил разрешение в «Чудаке», и МХАТ 2‑й впервые был советски-современным. Режиссеры и актеры нашли в образах коммунистов и «чудака» Волгина то сквозное действие, о котором писал Афиногенов: чувство ответственности за строительство Советской страны стало объединяющим стержнем спектакля. Надо думать, что «Чудак» является поворотным пунктом в истории МХАТ 2‑го. Сценические приемы, которыми пользовалась режиссура, сводились к обострению чувства жизни: отсюда возникала яркость и насыщенность образов, и мизансцены, паузы, общий ритм спектакля получили новое звучание.

Груз прошлого не лежит на Пролеткульте. «Не взирая на лица» имеет много черт, сходных с ТРАМом. Как и в ТРАМе, в Пролеткульте господствует резко субъективное освещение отдельных образов, подчеркивание отдельных социальных черт, игра вещей как обострение основного действия. Все приемы оправданы общим обличительным пафосом, который пронизывает спектакль. Оттого «Не взирая на лица» отмечен единым стилем, а не многими стилями, как «Переплав», хотя в режиссерских приемах Каверина и Пролеткульта много общего. В то время как Каверин пользуется приемом психологического символизма, то есть ищет символического сгущения психологических переживаний, приемы Пролеткульта выражают сатирическое отношение театра к изображаемым беспорядкам в универмаге. Причина лежит также и в том, что Каверин пытался применить средства, успешно им изобретенные при комедийных иронических постановках, к драме: возникало противоречие жанров. Пролеткульт оставался на твердой почве жизнерадостной, {14} бодрой и молодой комедии — вернее, сатирического и очень талантливого фельетона.

К сожалению, не было на этот раз полной законченности в работе Театра имени Мейерхольда над «Выстрелом» Безыменского. Спектакль был построен как монтаж отдельных сцен. Некоторые из них, как монолог Пришлецова, были сделаны блестяще и достигали социального обобщения. Другие такого обобщения не получили, между тем как вся пьеса подчинена приему непосредственного агитационного воздействия. Может быть, такой результат получился потому, что постановка не находилась полностью в руках самого Мейерхольда. Театр не нашел общего взгляда на пьесу — того, что мы называем «единым мироощущением», «единым миросозерцанием» и что оживляет спектакль и диктует ему его приемы.

«Новый мир», 1930, № 2

# Интеллигенция в современной драматургии

Стало общепринятым положение, что драматургия и вместе с ней театр отстают от темпов жизни, что общественные и публицистические задачи театр выполняет с запозданием, что в годы реконструкции хозяйства и индустрии, быта и психологии театр и драматургия не успевают в полной мере отобразить и обобщить сложнейшие процессы, происходящие в стране. Давний тезис о том, что драматургия нуждается в установленном быте, находит как будто подтверждение в ее современном состоянии. Было бы вернее, однако, предположить, что процесс перестройки жизни нуждается в иной форме драмы и что общественная проблематика современности с трудом умещается в канонические формы драматургии. Поэтому и приобрела такую убедительную силу форма «диалектического спектакля», выдвинутая ТРАМом и обусловленная происходящим в художниках становлением миросозерцания. Как бы то ни было, современная тема вторгается на сцену порою запоздало или упрощенно, а иногда обрывочно или в лозунговых обобщениях.

Среди этих тем вторглась и проблема интеллигенции. Однако ни в одной из показанных за последние годы пьес эта проблема не поставлена в полном объеме. Только три или четыре пьесы заостряли на ней преимущественное внимание, {15} в остальных она возникала как подсобная, вспомогательная; Порою авторы зарисовывали отдельные образы, казавшиеся, им наиболее типичными и характерными. Кроме того, все, эти пьесы появлялись в разные отрезки времени и, принадлежа перу авторов различных общественных и литературных группировок, отражали различные эпохи их написания и различие позиций тех или иных слоев интеллигенции в зависимости от переживаемого ею этапа. Начавшись пьесами Ромашова (1925), они пока закончились «Чудаком» Афиногенова (1929). Этих тем касались и писатели «правого» лагеря, как Булгаков, и драматурги-попутчики, как Файко и Ромашов, и «левые» попутчики, как Юрий Олеша, и пролетарские писатели, как Киршон, Афиногенов. Оттого так трудно свести отражение драматургией проблемы интеллигенции к определенному и законченному единству. Оттого даже в неполной постановке вопроса так много оттенков, наслоений и различных точек зрения. Прежде чем прийти к точным идеологическим положениям, драматурги прошли через ряд колебаний, свойственных интеллигенции в целом.

Еще до отражения на сцене наиболее существенной проблемы о роли интеллигенции в социалистическом строительстве внимание драматургов было привлечено психологическим ее перерождением. Этой темы касались преимущественно писатели «правого» лагеря. Еще не уяснив себе намечавшегося переворота в миросозерцании, а вместе с ним и расслоения интеллигенции, они интересовались той волной неожиданных чувств, которую принесла революция. «Вопль неосознанных и смятенных чувств» был первым драматургическим откликом. Непосредственная сила воздействия «Дней Турбиных» Булгакова на значительные слои интеллигенции заключалась в крайней и подробной близости «киевских» переживаний «дома с кремовыми занавесками» к подлинным ее ощущениям. Смерти близких, смены властей, разрывы и крушения семейной жизни были психологически близки зрителю и казались важнее и существеннее социального переворота: в военных Турбиных зритель читал повесть о штатских Турбиных — о самих себе. Тема «белой гвардии» переключалась в тему об интеллигенции. Обычное внимание определенной социальной группировки к глубоко личным переживаниям и привело к успеху «Турбиных». Зритель, принимая в финале пьесы приход красных и «Интернационал», видел в этом намек на свое общественное перерождение и как бы читал своеобразные мемуары.

{16} К вопросам философского и политического осознания новой роли интеллигенции и ее нового положения драматургия подбиралась исподволь. Отдельные образы «омещанившихся» интеллигентов, в которых сквозила авторская ненависть к вырождению интеллигенции, были только прелюдией к основным темам. Отвлеченное «принятие революции» стало естественной предпосылкой для современных драматургов. Его было далеко не достаточно, поскольку современность требовала резкой постановки идеологических вопросов. Писатели «лево-попутнического крыла» перешли от замкнутого «психологизма» к общественно-философским проблемам: они давали отчет сами себе в ревизии своих взглядов. Так возникла для драматургии в качестве темы «борьба идеализма и материализма»; несмотря на упрощенные формы, она отражала одну из основных магистралей перерождения интеллигенции.

Наиболее глубоко затронули ее Олеша в «Заговоре чувств» и Сельвинский в «Командарме 2». На разрешении проблемы сказалась их принадлежность к «лево-попутническому крылу». Олеша акцентировал встречу «века нового» и вместе с ним нового миросозерцания с «веком старым» и старым миросозерцанием. Сельвинский иронически ревизовал период «созвучия» революции, когда романтическая настроенность заставила видеть в революции не ее социальный смысл, а красоту «мировых катаклизмов» и «зарева пожаров», пути индивидуального и этического освобождения. Сокрушительный удар романтико-идеалистическим тенденциям удался не вполне, так как в этих произведениях (а может быть, и в самих авторах) жила еще глубокая доля того «идеализма», против которого они боролись. В известном смысле они боролись с самими собой, а всякая борьба с самим собой обострена и яростна. Оттого форма пьес Олеши и Сельвинского была острой, ломаной и неожиданной. Но оттого были сильны и отсветы авторского романтизма: великолепно и остро рисуя Ивана Бабичева, Кавалерова, Оконного, с резкостью и точностью анализируя внутреннюю жизнь «последних романтиков», авторы не сумели довести до четкого миросозерцания Андрея Бабичева и Чуба.

Олеша густо насытил своих идеалистических героев высокой и страстной напряженностью «былых чувств». Иван Бабичев стал для Олеши выразителем «века девятнадцатого», а философская изысканность Кавалерова служила символом больного «начала века». Их резко обозначенный индивидуализм, гипертрофия чувств, гимн ревности, любви {17} с идеалистических высот накопленного, но уже не развивающегося богатства присуждали их к духовной смерти и к вытеснению из жизни. Олеша иронически показывает оборотную сторону мнимого романтизма — бытовое мещанство. Хитрым и резким приемом он обнаруживает их теснейшую связь. В разоблачении судьбы идеалистического индивидуализма звучит мучительная личная боль Олеши. Еще резче подчеркивает индивидуализм своего героя Сельвинский. Его Оконный увидел в революции только личное освобождение и выход личному бунту. Сельвинский подвергает сомнению первоначальную формулу художественной интеллигенции — формулу «созвучия революции». За Оконным (по профессии бухгалтером, по природе поэтом) скрываются десятки и сотни интеллигентов, принявших революцию под таким углом зрения. Характерно, что борьба между «идеализмом» и «материализмом» протекает в этих пьесах среди представителей гуманитарной интеллигенции. Отсюда и возник первостепенный упор авторов на ревизию их философских позиций.

Вернее было бы говорить применительно к существу этих пьес не столько о победе материализма, тем более диалектического, сколько о крушении идеализма. Это крушение очерчено в них с иронией авторов над собой, над своими героями, над своим былым, а теперь поверженным миросозерцанием. Новое миросозерцание в них не формулируется: было бы, вероятно, чрезмерно ожидать точной формулировки от Чуба и Андрея Бабичева — тех, кто воплощает в этих пьесах это философское начало. Но и в самой их обрисовке нет достаточной четкости, они возникают скорее как представители нового, но еще неведомого и до конца не осознанного мироощущения, мироощущения победоносного, символом которого является «столовая четвертак» для Олеши и волевая напряженность Чуба для Сельвинского. За «четвертаком» для Олеши скрывается сложное явление новой строящейся жизни, освобожденной от пут былых чувств и конкретными реальными путями идущей к удовлетворению масс.

Крушение идеализма вызвало его неожиданную замену — не менее опасную «философию жизненного практицизма». Жизненный практицизм, по существу, совпадает с приспособленчеством. Проблема приспособленчества приобретает остроту для интеллигенции. Гранатов в пьесе Файко «Человек с портфелем» — наиболее обобщенный и обостренный до маски тип приспособленца. Сохраняя примат индивидуализма, отрекшись от старого миросозерцания, {18} но не приобретши нового, Гранатов видит в современности уже не презрение к бунту чувств, а непререкаемую возможность устроения личной благополучной жизни. Его научная карьера идет не под знаком изысканий, а в настойчивом усилии скрыть свою внутреннюю опустошенность, пользуясь лозунгом современности. Так возникает катастрофа «человека с портфелем», незаслуженно претендовавшего на ведущие позиции. Та же «философия жизненного практицизма» скрывается за мечтаниями Горского в «Чудаке» Афиногенова — он идет осторожным шагом среди бурной и напряженной жизни. Стремясь оставить себя вне событий, он хочет сохранить с ними «хорошие отношения». К такому взгляду его приводит сознание личной вытесненности из жизни. Желание занять какую-либо позицию в жизни, не нарушая внутренней аполитичности, легко формулируется в воскрешенных им мещанских лозунгах житейского поведения — живи и жить давай другим, будь послушен, исполнителен и аккуратен. Пьеса не разрешает окончательно образа, но тонко подчеркивает появление такого типа работников: Гранатов и Горский два выражения одного и того же лица.

«Философия жизненного практицизма», философия самосохранения, купленная ценой отказа от идеализма, не могла явиться ответом на вопрос, волнующий интеллигенцию, — о ее роли в стране. Философски, а первоначально психологически осознавая основную проблему, драматургия должна была подойти к ее решительной и твердой постановке. Более узкая и более точная «проблема специалистов» выражена в произведениях пролетарских драматургов, которые выдвигали на первый план не философские обобщения, а непосредственные публицистические задачи. В них жило желание уловить процесс, происходящий в кругах технических специалистов, и отобразить на сцене свои наблюдения в свете общей перестройки страны. Тема о перерождении интеллигенции теряла при этом свое доминирующее значение, подчиняясь основной теме реконструкции страны. При этом тема «вредительства» по непосредственной актуальности и по своему драматическому напряжению в особенности привлекла внимание драматургов. Большей частью вредительство констатируется как факт. Драматург определяет к нему свое отношение. Редко оно подвергается психологическому анализу. Впрочем, Семенов в «Наталье Тарповой» пытался формулировать и «философию» вредительства, воспользовавшись образом инженера Гарбуха, подбираясь к истокам его неудовлетворенности, {19} к осознанию им своей вытесненности из жизни, классовой враждебности происходящему процессу социалистического строительства. Классовая принадлежность спецов и явилась основной чертой, объединяющей вредителей; точнее сказать, их упорное осознание себя как класса их противопоставление себя пролетариату. Вредители отнюдь не интересуют авторов как психологическая категория. Они существенны как категория социальная. Они служат выражением классовой напряженной борьбы. Их отрицательная роль настолько убедительна и настолько неприемлема, что авторы не могут копаться в их внутреннем пути, ограничиваясь констатацией их отрицательной политической роли Оттого в большинстве пьес — «Голос недр» Билль-Белоцерковского, «Рельсы гудят» Киршона — они появляются в качестве своеобразных резких сценических масок. Только в нескольких пьесах, принадлежащих перу «попутчиков», делается опыт психологического разоблачения вредителей, однако он не касается технической интеллигенции: Ромашов в «Огненном мосте» и Никулин в «Инженере Мерце» рисуют пути, которые приводят белогвардейских офицеров, откровенно перешедших к активной контрреволюции, к их попыткам вредительства внутри СССР. Характерно вырожденчество, упадочничество всех этих внутренне опустошенных и потерянных людей.

Если гнев падал на вредителей, то сатирическая злоба падала на другую категорию лиц — «омещанившихся» интеллигентов. Олеша с особой силой, ядовито и иронически нарисовал вырождение их духовной жизни.

Неизбежно встал вопрос о подлинном выходе для интеллигенции. Честных спецов немало прошло в пьесах современных драматургов. «Инженер Мерц» Никулина, например, прозвучал ответом «Человеку с портфелем», ибо позиция Мерца и его психология прямо противоположны приспособленчеству Гранатова. Никулин встал на защиту специалистов. Подыскивая истоки их честности, он находит их в любви к своему делу, в любви к своей профессии, которая переключается в преданность социалистическому строительству; в любви к Фабрике и заводу сказывается восхищение индустриальным подъемом, который переживает страна. Такова позиция и инженера-немца — Густава Генриховича — в щегловском «Переплаве». Но как бы отчетливо и ярко ни рисовали драматурги образы «технических попутчиков», они неизбежно приходили к новому конфликту, который становился предметом новой драмы, — к возможности сосуществования технического профессионализма {20} и аполитичности. Этот конфликт назревал для Мерца, когда ряд подозрений, возникших против него, поколебал на некоторое время твердость его позиций. С еще большей силой он встал перед героем Щеглова. Упрощенная щегловская пьеса в этой части верно нащупала новый драматический конфликт интеллигенции: взаимоотношение с массой — столкновение замкнутой спецовской работы и общественности. Эта замкнутость едва не привела Мерца к катастрофе. Одиночество Густава Генриховича могло сделать из него неожиданную жертву за не совершенную им вину. Так возникает вопрос о перерастании «спецовской» темы в иной, более широкий план. Так возникает полное крушение индивидуализма во всех его проявлениях и выход не к одиночной работе, а к работе общественной. Более того, драматургия уничтожает укоренившееся представление об интеллигенции как особом классе: она выдвигает проблему решительного перехода и слияния интеллигенции с победившим классом.

Нечего и добавлять, что это перерождение должно быть перерождением органическим, а не механическим. Пьеса Афиногенова «Чудак», вполне значительная и тонкая, выдвигает эту проблему. Центральный ее образ — не Горский, о котором мы уже упоминали, а энтузиаст-чудак Волгин, разрешающий для себя вопрос о своем участии в строительстве страны. Инициатор создания кружка энтузиастов. Волгин преодолевает все препятствия для достижения своей цели.

Афиногенов не закрывает глаза на трудности работы в развороченной и перестраиваемой стране: в нем живет строгий и взыскательный судья. Но еще более живет в Афиногенове и его герое прямая и страстная вера в перестройку жизни. Афиногеновский герой отнюдь психологически не прост: в этом лирическом «чудаке» сохранились остатки идеализма, в нем много горести и боли, лирики и самопожертвования. Но, осознавая свое место в жизни, он не видит иного органического выхода, кроме включения себя в круг ее активных строителей. Он вступает органическими путями в этот круг — пути оказываются нелегкими, многие привычные понятия трещат и ломаются в сложнейшем процессе перерождения. Волгин ищет новых этических понятий и жизненных основ; не формальным энтузиазмом, а энтузиазмом по существу пронизывает он свою работу; не брошенным одиночкой, а вместе с рабочими он перестраивает фабрику. Оттого он враг формализма и защитник живой работы. Оттого он наиболее законченный из {21} всех образов перерождающейся интеллигенции, затронутых нашими драматургами.

Вряд ли имеет существенный смысл останавливаться на остальных образах интеллигентов, рассыпанных в наших пьесах. Они не прибавят ничего значительно нового, кроме более или менее свежих и любопытных наблюдений, к основному ходу драматургической мысли. Эволюция драматургии от первых лет до последних ясна и без их рассмотрения. Психологическое перерождение немыслимо без глубокой ревизии миросозерцания. Эта ревизия останется бесплодной, если утверждение нового миросозерцания не увяжется тесно с пересмотром общественно-политических позиций и со всею реальной работой.

Как бы ни были ясны основные тенденции современной драматургии, не менее ясно, что названные пьесы далеко не в полной мере отражают сложнейшие процессы, происходящие в интеллигенции. Порою нарисованные в них образы сохраняют печать рационалистического построения. «Попутчики» вкладывают в них свои личные переживания, и общественный смысл их произведений не может закрыть тех субъективных ощущений, сомнений и колебаний, которыми полны авторы. Точно так же пролетарские писатели рисуют маски современной интеллигенции, только подходя к обоснованиям своих теоретических позиций в художественных образах. Конфликт индивидуальности и массы, трудный путь переделки самих себя еще остается задачей драматургии. Одновременно с этим перед драматургией возникает и другая, еще более ответственная задача, которая еще только бегло намечена в немногих пьесах и которая поэтому не получила отражения в настоящем очерке, — вопрос о новых кадрах интеллигенции, вопрос о воспитании и создании пролетарской интеллигенции. В «Человеке с портфелем» намеками затронуты образы молодых ученых, вступающих в науку с жаждой ее творческого пересоздания; борьба с установившимся бытом, восстание против устарелых враждебных философских и научных течений сопровождает их первые шаги.

«Варнитсо», 1930, № 2

# Студия Малого театра

Как и большинство студий начала революции, Студия Малого театра образовалась из школы. К тому времени Малый театр настойчиво почувствовал необходимость воспитания {22} смены. Бывшая императорская театральная школа, закрытая еще в десятых годах, была вновь открыта. Первый выпуск возрожденной школы в своем большинстве и составил Студию Малого театра, между тем как часть выпускников влилась в труппу самого театра.

Школа, а вслед за ней и студия, создалась при своей метрополии, когда великолепные мастера XIX века, наиболее совершенные выразители традиций русского театра, его подъема и расцвета — Ермолова, Садовская, Лешковская, Южин, — еще играли на Малом театре свои последние роли, а театр не предвидел того крутого поворота к революционной тематике, который он совершил впоследствии. Студия родилась в эпоху военного коммунизма, «Театрального Октября», провозглашенного Мейерхольдом, и жесточайших споров вокруг понятий академизм и традиция. Она возникла не из случайного сборища талантливых и неталантливых людей, а органически — на основе долгой общей работы и совместного творчества — и в этом отношении прошла тот же новый, ранее не знакомый путь создания театра, который до нее проделали Первая студия (МХАТ 2‑й), а впоследствии Вахтанговская и длинная цепь других молодых трупп. Этот путь существенно отличался от обычного в дореволюционные годы и сохранившегося даже в годы революции принципа формирования театра на основе амплуа — вне вопросов художественной платформы. Новый путь обязывал к единству и органичности творчества. Малый театр переживал глубочайший кризис, отражая кризис прошлой театральной культуры. Воспитанники школы учились в годы империалистической и гражданской войн. Вместе с Октябрьской революцией художественная интеллигенция в своем попутническом крыле подходила к принятию революции через моральное, этическое ее «оправдание» и к вопросу «созвучия революции» через формальное обновление театра. Ломка старых театральных форм сопровождала эпоху военного коммунизма. Переоценка прежних театральных ценностей стояла на очереди. Мейерхольд уже поставил «Зори», а Вахтангов ревизовал приемы Художественного театра. Создаваясь в такой сложной обстановке, студия, более чем какая-либо другая школа, испытывала обостренные внутренние противоречия. Малый театр смотрел на себя как на самого верного хранителя академического искусства и в лице своего вождя Южина с идеалистической твердостью защищал старые и почетные знамена своих былых побед. Рядом с непримиримой яростью боролся {23} Мейерхольд, декларируя гибель старого театра, а на Арбате и в «Габиме» совершал свои разительные опыты Вахтангов. Мейерхольд бесповоротно осуждал «буржуазные» формы театра и в поисках здоровых традиций обращался к народному площадному театру и балагану. Вахтангов пересматривал законы МХТ, с особенной остротой закрепляя в своем творчестве все колебания интеллигенции, принявшей и «оправдывавшей» революцию. По своему происхождению Студия Малого театра, казалось, должна была занять позицию защиты традиционализма, понимаемого одинаково со своей метрополией. По эпохе своего рождения она неминуемо должна была стать перед ревизией традиционализма. И это было первое и основное ее внутреннее противоречие.

Преодоление противоречий было нелегким. Бесцельные блуждания были невозможны, и выбор пути вставал как необходимость. Студия была осторожна и идти на разрыв с метрополией не могла. Но студия была молода, ее участники были свидетелями коренного переворота страны и консервироваться не желали. Если впоследствии повернулся и тяжелый корабль Малого театра, тем больше гибкости следовало ждать от его молодого наследника. Студия должна была определить, куда ей идти. Отсюда внутренне возникла проблема пересмотра традиций. Это не значило отречься от предков и обратиться в не помнящих родства. Почтительно уважая учителей и беря от них знания, студия имела право и мужество отнестись к ним критически. Иначе она могла превратиться в маленький Малый театр, в его ухудшенную копию и недостойное подражание.

Сохранив родственные связи, она предпочла искать свое лицо, может быть лучшее, может быть худшее, чем у Малого театра, но свое. Она решила определить свои позиции в жизни и свой сценический стиль. Теоретически первоначально неясная, эта задача прояснилась постепенно в сценической работе, в спектаклях, в актерском исполнении, в том, как через художественное дело говорили принципы революции, как вместе с годами военного коммунизма, нэпа, реконструкции страны рос и зрел коллектив студии.

Осознание пути приходило с большим трудом, оно давалось с боями через ряд неудач или полууспехов. Студия часто шаталась, путь ее исканий зигзагообразный. И порой внутри того или иного спектакля в актерских исполнениях, в композиции спектакля сказывалось и сказывается {24} то основное противоречие, которое выявилось перед молодым коллективом при первых же его самостоятельных шагах.

Коллектив воспитался в нерушимых навыках предреволюционного Малого театра, пережившего, несмотря на наличие в его группе гениальных и просто талантливых актеров, полосу репертуарного упадка. С отходом от него интеллигенции Малый театр все более и более подпадал под влияние широких слоев мещанства и обывательщины — еще более под ограничительные законы «императорских» театров. С изменением общественного лица театра, лишенного живых питательных соков, тускнела и коснела его сценическая традиция и выветривались те идеалистические понятия «о свободе, добре и красоте», которые в свое время были скрижалями Малого театра. Не заключенная в определенную формулированную систему, традиция передавалась как сумма приемов, накопленных в течение десятилетий. В школе крупные мастера знакомили учащихся с конгломератом способов, которыми они умели приковывать к себе внимание зрителя, с внятной речью, со штампами внешнего показа чувств, со средствами внешней характерности, со всем арсеналом приемов сценического выражения, узнанных от гениев сцены начиная со Щепкина и кончая Ермоловой, повторенных, развитых, консервированных сотнями актеров и видоизмененных под напором репертуара Рышкова, Шпажинского, Александрова и других. Это была школа внешнего техницизма в рамках старого профессионального театра.

Воспринимая технические основы игры Малого театра, его ученики, восхищаясь его прошлым, не получили, однако, твердого миросозерцания. Миросозерцание Малого театра накануне революции складывалось из упрощенного эмпиризма, подчиненного ряду выветрившихся положений, потерявших свой первоначальный творческий смысл. В общественной жизни он занимал правое крыло. Ущербное, половинчатое воспитание грозило превратить начинающих актеров в опытных, средней руки профессионалов, а не в художников современной (тогда еще отвлеченно революционной) сцены. Сумма этих приемов усваивалась на практике. Классики драматургии XIX века и ее эпигоны служили материалом для упражнений. Еще не кончив школу, студийцы переиграли десятки пьес Островского, Андреева, Шпажинского, присоединяя к ним Мольера и Шиллера, рассмотренных все под тем же непоколебимым углом зрения. За это время студийцы, тогда еще школьники, имели {25} в своем багаже десятки ролей. Они вполне овладели предметом своего обучения. Маленький Малый театр к моменту окончания школы был готов. Стиль изучен. Приемы усвоены. Эмпирически-технический подход к театру, как бы высоко ни думали о значении искусства молодые учащиеся, сказался на сцене как упрощенчество. Усваивая все приемы профессионального театра, рано узнав успех у зрителя, практически «набивая руку», школьники порой переходили границы, отделяющие технику от штампования образов, и среди их приемов было немало ремесленных, которыми они уверенно пользовались, не замечая того, что эти приемы уже оторвались от живой жизни, что они — только достояние условной сценической техники, не более. Так был создан коллектив актеров в духе Малого театра, но коллектив еще не был студией. Он еще не стал организмом, объединенным общей творческой платформой. Путь от коллектива к студии лежал через преодоление основного противоречия, через осознание своей общественно-художественной позиции и вопроса о традиции. Кончив школу, коллектив, до сих пор послушно следовавший своим образцам и потому неизбежно ставший слабее их (так как был лишен творческого взгляда на жизнь), встал перед решением основных творческих вопросов.

Школа, не имевшая режиссера-педагога, а знавшая лишь педагогов-актеров, выделила, однако, из своей среды режиссера Каверина. Он воспитался вместе со своими товарищами как актер и вместе с ними прошел весь практический опыт усвоения техники. Именно перед ним и лежала задача объединить на основе твердой художественной платформы коллектив, связанный до сих пор скорее лишь общей работой, бытовыми связями и товариществом. После Н. А. Смирновой, Н. Е. Эфроса, В. Н. Пашенной, направлявших и организовавших первые шаги школьников, Каверин задумался о практическом осуществлении лица студии, о котором студия долго думала и мечтала, но которого еще далеко не нашла. Его первым режиссером-учителем был Санин. Его режиссерским увлечением — Вахтангов. Преодоление традиционализма первоначально совершалось через своеобразную модернизацию традиций, через раскрытие в ней тех условно-театральных истоков, которые так пленяли студийцев в поставленной Вахтанговым «Принцессе Турандот». Казалось, что тот техницизм, которым с такой расточительностью владели молодые актеры, скрывает за {26} собой подлинные основы блещущей условной «актерской» игры. Первое осознание традиционализма шло не от общественного понимания театра, а под явным влиянием той интеллигенции, которая увидела в революции выход своим эстетическим исканиям; оно шло через усвоение законов и приемов эстетического театра. Не напрасно именно «Турандот» — спектакль иронический и формально изощренный — стала заповедью Каверина. А раз осознание шло только этими путями, то оно естественно оказалось недостаточным и ущербным из-за забвения основных социальных и философских начал театра. Это не замедлило сказаться на работе студии вплоть до ее последних постановок.

Итак, театрализация традиции и сближение ее с основными приемами современного формального театра. Именно отсюда произошло сочетание примитивного эмпиризма (сопровождавшее постановки Леонида Андреева, Островского и других) с философией театральности, которое долго жило в студии, порою идя параллельно, порою причудливо соединяясь. Почва для такого подхода к актерской школе Малого театра была подготовлена. В актерской технике действительно было много нарочитой игры на зрителя, презрения к полутонам, любви к уверенности и четкости. Новая философия театра, вторгаясь в привычную работу студийцев, не приблизила их к жизни. Напротив, восприятие мира как некоторой игры, обращение реальной жизни в предмет радостного или иронического преображения сказалось даже на постановках студии, затрагивающих современную жизнь. Отходя от эмпиризма и преодолевая его, студия подпадала под влияние новой опасности. На смену упрощенческому миросозерцанию пришла нарочитая ироничность. Студия, разуверившись в былом учении, стала относиться к нему отрицательно, не приобретя еще твердых мировоззренческих начал. Отсюда идет преувеличенный жанризм и избыток условных черт в образах, которые порою обращаются в образы фантастические, хотя бы они и относились к текущей жизни. Не имея твердого миросозерцания, студия порою подменяла его пресловутой «иронией», часто скрывавшей за собой внутреннюю пустоту. Приближаясь к наиболее тонким приемам современного театра, студия лишь постепенно и поверхностно затрагивала сложнейшие общественные проблемы. Умея отрицать, студия еще не умела утверждать. Завоевания формальные были далеко не равноценны завоеваниям внутренним. Студия порою не замечала, что пресловутая легкая ирония {27} и столь же пресловутая театрализация приемов скрывала отсутствие твердого взгляда на мир.

Оттого студия бросалась в разные стороны. Преодоление традиций давалось с большим трудом. Оно часто совершалось хаотично, тем более что на ее маленькую сценку не попадали большие произведения современной драматургии и студия по необходимости ограничивалась менее значительными пьесами и часто обращалась к классике.

Несколько линий характеризуют поиски и противоречия ее складывающегося мировоззрения, отражая внутренние колебания студии. При всей родственности Каверина и коллектива между ними нельзя поставить знак полного равенства. В студию, то торжествуя, то спадая, врывается то волна эмпиризма, граничащего с натурализмом, то волна самого дешевого и банального мелодраматизма, то иронического отношения, то попытки философско-социального углубления явлений, которые характерны для самых тонких и примечательных ее работ. Так, то отступая, то продвигаясь вперед, то скрываясь за иронией, то, напротив, смело и решительно пытаясь художественно осмыслить сущность прошлого и нашей современности, живет студия. Каждый из ее наиболее существенных шагов говорил о преодолении традиций. Более того, перед студией возник вопрос о художественном, творческом снятии своего первоначального формализма. Такова диалектика ее развития. Преодолев традиционализм на путях усвоения методов формального построения спектакля, студия (в первую очередь Каверин) пытается ревизовать свои старые приемы для создания нового спектакля, построенного на новом философском восприятии мира. Студия не избегает и здесь противоречий, но все свои шаги она совершает с большим творческим беспокойством; ее режиссер изобретателен, актеры талантливы, спектакли редко оставляют зрителя равнодушным — даже ошибки студии, не говоря уже о ее победах, становятся поучительными и интересными.

В репертуарном плане студии бросается в глаза его разнобойность и разноречивость. Писатели разных эпох, стилей и подходов соединены на одной сцене: пацифистская драма Ромена Роллана «Настанет время» и аляповатая мелодрама Смолина «Пугачев и Екатерина», шекспировская комедия «Конец — делу венец» и историко-революционный экскурс Шаповаленко «В глухое царствование», комедии Гольдони и современные пьесы Щеглова, Островский и Кайзер, Шкваркин и Вольтер, Ромашов и О. Генри; водевили, мелодрамы, трагедии, полуфарсы и полуобозрения; {28} провинциальная Россия прошлого века, Франция эпохи абсолютизма, капиталистическая Америка, колониальная Индия; бояре, миллиардеры, белогвардейцы, магараджи, аббаты, нэпманы — все они мелькали на небольшой сцене студии в различных положениях и сочетаниях. В круг затронутых студией тем постепенно включаются вопросы антирелигиозной пропаганды, войны и мира, социального и биологического начала в человеке, наконец — проблема индустриализации. С каждым годом студия ближе и ближе включается в строящуюся культуру, но хаотичность ее мировоззрения еще не соответствует важности затрагиваемых тем, и порою она предпочитает их арифметическое и упрощенное разрешение.

В ней еще живет и часто прорывается восприятие мира как мира преувеличенных страстей. Ей трудно окончательно проститься с миром умирающего идеализма. Давний театр мелодрамы неожиданно завладевает студией. Современный Индокитай окутан в ее интерпретации волной пряной и бутафорской экзотики, взятой напрокат из старых чердаков Малого театра. Колониальные офицеры и империалисты напоминают героев родоначальника мелодрамы Пиксерекура. Студия призывает на помощь все штампы: и злодеев и угнетенных невинностей, всю бутафорскую красивость иллюстраций к книгам приключений. Она смотрит на колониальный вопрос и на национальную борьбу с империализмом глазами авторов дореволюционных детских книг — ее увлекает социальная проблема в моральном разрезе. Порою студия впадает в такое же детское изображение истории по Иловайскому — вместе со Смолиным она упрощает историю до анекдота. Вне обнаружения социальных и классовых корней она рассказывает случаи из биографии царей. Взамен экзотической фигурирует историческая бутафория. Она рассматривает Гюго вне эпохи и стиля как автора занимательных пугающих и трогающих рассказов. В этих своих худших спектаклях — «Бронзовый идол», «Пугачев и Екатерина», «Тайна замка Кенильворт» — она низводит театр до анекдотического развлечения. По приемам исполнения и оформления она неожиданно перескакивает на несколько десятилетий назад, обнаруживая во всей обнаженности вред напрасного увлечения пресловутой театральностью. Эти спектакли, лишенные какой-либо остроты и глубины, — оборотная сторона философии театральности, доведенной в них до огрубленного и упрощенного предела. Нужно сказать, что не Каверин был постановщиком этих спектаклей и что этих грехопадений {29} было немного. Грехопадения одновременно были и уроками, они наглядно демонстрировали ненужность и вред пустого актерского техницизма, подчиненного ложным понятиям о мире, человеке и искусстве. Промелькнув, эти спектакли быстро ушли из репертуара.

Вторая, более глубокая струя — струя эмпиризма, порою перераставшего в реализм, а порою впадавшего в натурализм. Впрочем, реализм студии никогда не был беспримесным. Суровая строгость ее не прельщала. Даже в первой своей самостоятельной работе, в «Комике XVII столетия», при общем реалистическом показе России эпохи Алексея Михайловича, студия особенно увлекалась возможностью условного изображения первого русского спектакля. С другой стороны, в ее реалистические спектакли порою вторгались элементы позднего символизма, и пьеса Щеглова «Переплав» была отягощена символикой пляшущей и пьяной Руси. Если в примитивный мелодраматизм студия впадала редко и сейчас же от него отходила, то реализм, попытка верного отражения действительности, постоянно оставался одним из существенных для студии вопросов, к которому она вновь и вновь возвращалась. Возвращаясь же, привносила в спектакль следы тех или иных своих преходящих увлечений. Так в «Комике» прорвалась нарождающаяся философия театральности, а в «Переплаве» сказалась попытка отвлеченно символистского обращения современности в некие обобщенные знаки — студия заимствовала их из литературного багажа прошлого, и в обстановке индустриализации страны возникал образ забытой блоковской Руси.

Но все более углубленно смотря в жизнь, студия училась понимать диалектику образов, их социальное зерно, их психологию; чем глубже она вглядывалась в процессы, происходящие в стране, тем легче спадал с ее актеров мишурный наряд внешнего техницизма и тем увереннее она заменяла приемы штампованного представления образа по театральному амплуа новыми чертами, отражающими и обобщающими действительность. В этом смысле «Пурга», «Настанет время», «Переплав», «Кто идет?» уже не похожи на детские книжки с картинками. В них студия приближалась к существеннейшим вопросам классовой борьбы, пацифизма и милитаризма, заставляя себя по-новому осмыслить жизнь. Не будем преувеличивать глубины этой философии. Немало заключалось упрощенчества в решении сложных проблем, которые предлагал в своих пьесах Щеглов. Еще часто делились действующие лица на добрых {30} и злых, еще часто классовый конфликт разрешался с молниеносной быстротой, еще часто спектакли являлись задачей на ранее приготовленный арифметический ответ. Но, набрасывая эскизы современной жизни, студия влекла своего актера от технического штампа к свежему разрешению образов, к накоплению материала, к наблюдательности — ко всему тому, что делало невозможным возвращение к экзотике «Бронзового идола» или псевдоисторизму «Пугачева и Екатерины».

Но обе эти струи отступали на второй план по сравнению с той линией, которую проводил Каверин и которая впервые восторжествовала в «Киноромане» — комедии Георга Кайзера об аристократических предрассудках, воспринятой студией в качестве легкой и насмешливой пародии. Еще не имея силы разглядеть подлинный пафос классовых боев, еще не встретив материала, глубоко рассекающего современную жизнь, студия уже поняла, каков тот мир, который следует отрицать и осмеивать. Именно в отрицании, насмешке заключалась сила студии. Ее ирония позволяла ей оформлять свои взгляды на российское прошлое или на уродливость западной цивилизации. Она настойчиво и последовательно осмеивала немецкий мир аристократов и бюргеров, легко обратила героическую комедию Шекспира в насмешку над романтизмом и быстро нашла точки соприкосновения с памфлетом Вольтера, направленным против условностей цивилизации. Оттого она с такой остротой умела подмечать мещанские стороны нашей современности, оставшиеся от немытой, тупой, самодержавной России. Студия била по отсталости и предрассудкам, и эти постановки долго оставались самыми свежими ее работами, в которых она находила своеобразный, ей одной присущий сценический язык. Здесь студия давала мастерский выход чувству игры, которое так упрощенно выступало в ее мелодраматических постановках. Игра, ирония получали оправдание в том сатирическом ощущении, которое жило в студии по отношению к осмеиваемым ею людям. Студия становилась изобретательной, приемы ее выразительности — неожиданными. Спектакли приобретали счастливое единство формы и содержания, отсутствовавшее в других постановках.

Культура современного театра пришла студии на помощь. Каверин строил эти постановки, обращая их в своеобразное музыкальное представление. Одним из излюбленных приемов стала игра вещей. Каверин последовательно и расточительно проводил принцип *играющей* декорации {31} и бутафории, выявляя отношение театра к изображаемой среде. Каверин мечтает как бы об *играющем* спектакле, о том, чтобы декорации были так же ироничны и насмешливы, как и создавший их автор: оттого пляшут декорации в «Киноромане», изменяются детали вещей в спектакле «Конец — делу венец». Каверин соединяет все элементы спектакля в единое ритмическое целое. Он видит актера оптимистического, насмешливого, музыкального и ритмичного. Музыка аккомпанирует его спектаклям на основе то контраста, то лирической заразительности. В этой раме актер только часть общего танцующего и смеющегося спектакля.

Такова ирония Каверина на сцене. Могла ли она стать подлинным принципом построения театра? Вряд ли. Круг ее действий строго ограничен. Ирония прежде всего требует положительного миросозерцания, которое должно питать и обусловить ее. Иначе театру грозят многие опасности. Эти опасности оказались отнюдь не мнимыми: они выражались во многих спектаклях студии. Ирония превращалась в бесплодный формальный прием, и некоторые режиссерские трюки Каверина, повторяясь из спектакля в спектакль, теряли силу выразительности. Уже порою ирония вырождалась в своеобразный нигилизм, отрицание во имя отрицания, оставляя у зрителя чувство тоски и неудовлетворенности, как было при постановке «Шулера». Уже некоторые из молодых и свежих актеров, освободившись было от традиционных штампов, приобрели новые штампы иронически подчеркнутой игры, в которой нельзя было не заметить явного наигрыша. Уже стали они привыкать к ущемленному изображению тех или иных персонажей, и богатство внутренней жизни современного человека не попадало в орбиту их внимания, заменялось обостренным жанризмом; жанризм вообще привлекал студию. Тогда-то и совершались обращения студии к реализму, даже к мелодраме в целях найти вновь способы глубокого толкования образов. Но куда бы и как бы ни бежали актеры студии, они понимали, что в этих бегствах заключена лишь часть правды, а порою и сплошная неправда. Преодоление иронии лежало на иных путях, на путях осмысления мира, которое могло бы дать студии возможность, не теряя специфических особенностей своего мастерства, приобрести твердую опору. Так, начав с послушного подражания великим образцам, через их преодоление, через новое преодоление иронии, студия приходила к утверждению новых начал в своем творчестве.

{32} Уже многие ранние спектакли студии указывали на возрастание социальной доминанты в построении спектаклей. Она появлялась зачастую в ущемленном виде. Классовые черты в аристократах «Киноромана», в духовниках вольтеровской повести «Дикарь», в обывателях комедии Шкваркина «Шулер» находили свое подчеркнутое выражение. Эти черты следовало углубить, сочетать с психологией образа, которая часто заменялась в студии ее внешним показом. Так на новых путях студии сплетались внимание к социальным корням явлений действительности, поиски положительной философии, заменяющей философию самодовлеющего отрицания, поворот к многостороннему раскрытию психологии. Переходя на эти позиции, студия отнюдь не теряла разнообразия сценических жанров. Одна из ее последних постановок, «Миллион Антониев», дает отличный образец антиклерикальной сатиры, во многом более богатый, чем предшествующие опыты вроде безобидной инсценировки «Президентов и бананов» О. Генри.

Впервые она нащупала свои позиции в «Похождениях Бальзаминова» и в лучшем, самом глубоком спектакле студии «Без вины виноватые». Одна из наиболее гротескных и веселых комедий Островского о похождениях Бальзаминова послужила поводом для раскрытия психологии обывателя, поставленного между двумя классами — купечества и дворянства. Образ Бальзаминова стал обобщающим, почти символическим. В зависимости от такого понимания строилась и режиссерская композиция спектакля. Каверин неожиданно внутренне соединил Островского с Гоголем «Петербургских повестей» и Достоевским «Бедных людей». Водевиль Островского стал отражением социального образа мелкого чиновничества — его психологии, соединяющей чувство обделенности с тоской по классу, которому чиновничество подчинено, которому служит и которого не может достигнуть. Трещина спектакля была в чрезмерной его трагической окраске. Он был сугубо психологичен и отягощен подчеркнутым символизмом вплоть до сумасшествия опьяненного счастьем Бальзаминова в последнем акте комедии. Будучи реакцией на внешнюю комедийность, спектакль впал в другую крайность. Но все приемы игры, все качества музыкального аккомпанемента, все части *играющих* декораций были подчинены единой теме и потеряли самодовлеющее значение. Происходил отсев деталей. Каверин и студия приучались к экономии. Трюк как трюк явно доказывал свою ненужность. Посмотрев на Бальзаминова не как на привычного театрального героя, а как на образ, {33} характерный для эпохи, заслуживающий раскрытия его природы, Каверин нащупал верные позиции. Темой спектакля стало внутреннее крушение Бальзаминова. Оттого студия была в этом спектакле при всех его противоречиях намного строже, чем в других работах и поставила более глубокие задачи актеру. Противоречия и ошибки спектакля заключались в ущемлении второстепенных образов во имя централизации образа основного. В спектакле носились отзвуки теории монодрамы — окраски всего окружающего симпатиями и ощущениями главного героя пьесы. В двойственной задаче, поставленной театром, — показать свое отношение к Бальзаминову и показать действительность через отношение самого Бальзаминова — режиссер, естественно, путался, и порою бальзаминовская философия становилась философией спектакля.

Намного более уверенно и глубоко этот поворот ощущался в ревизии другой пьесы Островского — иного характера и стиля — его мелодрамы «Без вины виноватые». В этой постановке Каверин вырвался из-под влияния одного доминирующего и всепоглощающего образа. Не только система образов и мироощущение Островского привлекли режиссера. Основной задачей стало раскрытие эпохи не в плане стилизационного ею любования или бытового воскрешения, а ради того, чтобы понять и вникнуть в социальные ее корни, поскольку они отразились в пьесе Островского. Задача оказалась сложной. Режиссер хотел вскрыть в пьесе объективное и реальное отражение эпохи и отбросить все, что было навеяно сценической традицией и частым у Островского приукрашиванием действительности. Речь шла о борьбе с мелодраматизмом Островского. Каверин отсек наиболее опасный в этом качестве пролог, смело заменив его вводом акта из современной Островскому мелодрамы, в исполнении которой участвует Кручинина, и таким путем выделив его в некоторое самостоятельное, но сюжетно необходимое введение. Увлекшись реставраторскими целями и чрезмерно акцентируя пародийный момент в изображении старого театра, Каверин несколько уклонился от последовательного проведения верного принципа. Существенно было, однако, утверждение самого принципа, отразившегося на всем строе спектакля. Разрушив традиционный мелодраматизм, студия и Каверин пошли по линии вскрытия сложнейших психологических сплетений образов, характеризующих социальный быт и существо эпохи. Легко было увлечься деталями — Каверин отказался от них. Он правильно рассекал пьесу, жестоко обнажил быт {34} актеров и их взаимоотношения с миром меценатов. Он точно обозначил их служебную, развлекательную роль в провинциальной России. Он взглянул в их искривленную социальной средой психологию. Вместе с тем он усложнил задачу тем, что не побоялся лирической окраски спектакля в зависимости от тех симпатий и волнений, которые должны в нас, людях иного общества, возбудить те или иные герои пьесы. Каверин пошел не по линии любования эпохой, а по линии ее действенного разоблачения и эмоциональной заражаемости судьбой ее отдельных героев. Каверин шел на самые смелые режиссерские приемы. Техническая изощренность, которой он увлекался порою ради нее самой, теперь очищенная и строгая, получала нужное место в спектакле: и финал третьего акта с гитарой, и лирический музыкальный аккомпанемент, и празднество в саду у губернатора не лишены каверинско-студийной иронии. Но эта ирония стала лишь частицей общего положительного миросозерцания — миросозерцания участника нашего строительства, взглянувшего через хребты десятилетий на ушедший провинциальный быт, на ушедшую эпоху. Спектакль сохраняет дистанцию десятилетий — он показывает прошлое, неназойливо расставляя социальные акценты, и всеми приемами подчеркивает, что это прошлое исчезло и не заслуживает любования его мнимыми красотами.

Видоизменяясь, студия видоизменяла актеров. Как и на всем своем пути, она и здесь бросалась в разные стороны. Смена поисков предопределила и смену стилевых приемов актерского творчества. Ранний техницизм, сближение его с формализмом, обогащение приемами современной театральной культуры так или иначе утончали или огрубляли актеров, но очень часто уводили также в дурную, ненужную сторону внешнего истолкования образов или упрощенного жанризма. Поворот к раскрытию социальной психологии отнюдь не уничтожил всех былых недостатков, так как еще во многих работах студии сказываются противоречия ее миросозерцания и неотчетливость внутренних установок.

Актер студии еще не нашел своего лица. Более того — трудно говорить о едином лице актера этого театра: еще не сведен к единому методу творческий опыт студии, и в, том или ином актере или даже в той или иной группе актеров преобладают различные начала актерской игры. Еще далеко не умерли в отдельных исполнениях штампы, связанные с ранней неумеренной практикой молодых школьников. Эти штампы через десятилетия поисков и новых работ {35} неожиданно оказывались неизжитыми в каком-либо «Переплаве». Но эти рецидивы все реже проявляются в спектаклях студии. Грознее и существеннее опасность преувеличенной характерности, которой страдает большинство ее актеров. Совместно со струей иронии и борьбой со старым пониманием техницизма утвердилась жажда театрализации образов через настойчивые поиски разительной и внешней характерности. Устанавливая ироническое отношение к образу и добиваясь ритмической легкости, актеры искали в каждом образе его необыкновенных черт, не столько типичных, сколько удивительных и театрально завлекательных. Актер студии приучался к внешней характерности и к опасной игре отношения к образу. Сознательно раздваиваясь, отрицая единство актера и образа, актер довольствовался внешним ироническим показом, мало заботясь о внутреннем богатстве. Внезапно опомнившись и пугаясь, он обращался к запасам своего былого техницизма, блуждал между формализмом и штампом, между условностью и жанром. Режиссерски изобретательный, Каверин подсказывал все новые и новые более или менее увлекательные сценические приспособления. Богатство его и актерской фантазии всегда находило выход в неожиданности трактовок и внезапности характеристик. Однако проблема актера осталась неразрешенной, и многие из актеров студии до настоящего времени блуждают среди этих тенденций.

Но в лучших постановках студии эта условная внешняя характерность перерастает в характерность типическую и социальную. Эти черты прорывались и в других спектаклях, наполняя отдельные куски и радуя верностью подхода. Так было в изображении обывателей «Вредного элемента», аристократов «Киноромана», купечества в «Бальзаминове», вузовцев в «Кто идет?». Так, но еще более явственно, было в «Без вины виноватых». Типическая характерность, однако, требует внутреннего наполнения актера. Она требует перехода на ступень более высокую, чем пресловутая игра отношения. Она требует истолкования образов. Этим не отменяется разнообразие приемов и способов сценического осуществления. Актеры студии не должны забывать, а, напротив, обязаны развивать чувство ритма, легкости, мастерского владения телом. Речь идет о том же, о чем настойчиво говорит современность применительно к любому художнику, — о богатстве миросозерцания, о внутреннем росте, о диалектике играемого образа. Но вопрос об актерах студии, об их качествах и о лице каждого из них — предмет особого рассмотрения.

{36} Студия давно перестала быть школой, зритель вправе предъявить к ней строгие требования. Пора детской игры прошла. Большое обаяние студии в ее легкости, в заразительности приемов, в великолепном темпераменте и задоре. Ожидать от студии социальной глубины и психологической сложности — не значит убивать ее индивидуальных качеств. Это значит, что они могут перейти на более высокую, совершенную ступень. В окончательно еще не оформившихся очертаниях ее проступают линии большого театра. От нее самой зависит, остановится ли она на данном этапе или преодолеет его, развиваясь на путях большого социального спектакля и подчиняя выработанные приемы большой идее и большому актерскому искусству.

«Советский театр», 1930, № 10 – 11

# «Цианистый калий» Театр бывш. Корша

Весной «группа молодых актеров» Германии впервые играла в нашей стране «Цианистый калий». Этот простой, сжатый и целомудренный спектакль вводил в жизнь и быт современной Германии с непреодолимой силой и жестокостью. Дело было не только в четком и ровном исполнении, очень типичном для германской актерской школы, и не в качествах мелодрамы Вольфа, построенной с хорошим знанием театрального эффекта, но преимущественно в самой теме и в подходе к ней театра.

Трогательная история о работнице Гете Фент, гибнущей под тяжестью нелепого германского законодательства об абортах, превращалась в этом спектакле в живое и трепещущее, почти документально точное свидетельство против всего германского строя. Беря публицистически острую и злободневную тему, театр обратил ее в обличительный документ.

Спектакль начался строгой и беспощадной речью прокурора. Он был лишен театральных украшений и намеренно прост. Актеры неуклонно, последовательно развертывали ход пьесы — в сюжете доводилась до абсурда фальшивая добродетель законов об аборте. Чем проще и категоричнее звучали образы, чем больше изгонялась из спектакля дешевая чувствительность, тем очевиднее через рассказанный в пьесе частный случай просвечивалось лицо разрываемой внутренними противоречиями Германии. Играя {37} пьесу, актеры делали важное и нужное дело. Оно требовало серьезности и ответственности. Самый сюжет пьесы давал легкую возможность или подчеркнуть моменты сугубо натуралистические (попытки Геты самостоятельно избавиться от ребенка), или вызвать в зале нехороший смешок. Немецкие актеры счастливо избежали этих опасностей. «Сюжет об аборте» как самостоятельная тема включился в общий круг пьесы о современной Германии. К положениям пьесы немецкие актеры подходили сурово, просто, без противного сюсюкания, с большой человечностью, и спектакль трогал, волновал и угрожал: он предъявлял счет Германской республике, счет оставался неоплаченным. Зрители уносили в своем сознании картину тем более страшную, чем проще и беспощаднее она была рассказана. Спектакль находился в разрыве с эстетизацией действительности, в каком бы смысле она ни понималась: в смысле ли украшательства или преображения в иную, сценическую правду. Спектакль рассекал жизнь. Этим самым он играл в Германии замечательную и значительную роль.

Спектакль становился тем более волнующим, что в восприятии зрителя современного Берлина он попадал на подготовленную почву. Здесь вступал в силу властный закон художественных ассоциаций. Случай с Гетой Фент ассоциировался с безработицей, локаутами, экономическим кризисом, со всем тем, что тяжестью давит германский пролетариат, и со всем тем, чему имя — классовая борьба. Художественная интеллигенция аплодировала беспощадной смелости автора, обратившего мелодраму в злободневный спектакль; рабочие видели в этой намеренно простой пьесе оружие борьбы, которая отводила на второй план недочеты пьесы и подчеркивала ее художественные качества — верную простоту последовательно развивающихся образов и такую же верность правде германской жизни. Искусство актера, теряя самодовлеющую ценность, ничего не утрачивая в силе, служило внеэстетическим, общественным целям — явление не частое в германском театре, который под предлогом актерского блеска и занимательного сюжета завуалированно и привычно подчиняет зрителя вопросам пола и узколичной психологии.

Для советского зрителя многое в этой пьесе чуждо и многое звучит напрасной, недоуменной подчеркнутостью. Прежде всего сюжет: он кажется исключительным и гиперболичным. Для тех, кто не знает немецкого быта, может показаться, что внимание автора направлено на сексуальные проблемы, которые, возможно, и создали скандальный {38} успех пьесе среди буржуазного западного зрителя. В условиях нашей действительности необычный сюжет выпирает на первый план, кажется назойливым, а натуралистические подробности пьесы — лишним и отталкивающим балластом. Нужно известное напряжение, чтобы сквозь этот сюжет проникнуть в трагедию германского рабочего, что так легко и просто дается берлинскому зрителю. Разница в восприятии очевидна, и советский театр, берущий «Цианистый калий» для постановки, должен ее учесть. Такая задача и стояла перед Коршевским театром. Пьеса берет узкий участок жизни — театр обязан сделать его свидетельством противоречий германской жизни. Он должен в атмосфере пьесы раскрыть те приемы, которые обусловливают ее революционное восприятие у немцев, чтобы добиться такого же восприятия у московской аудитории. Обычные трудности, возникающие перед театром при постановке западных пьес, возникали и перед режиссурой Коршевского театра. Театр эти трудности чувствовал, искал путей к их преодолению, но нужно сказать прямо — их не победил и нужного выхода не нашел. Спектакль звучал менее убедительно, чем у немцев. Он потерял свою волнующую силу. Он оказался натянутым и громоздким. Хуже того, он казался порою фальшивым, а фальши нет в этой пьесе, все достоинство которой в ее правдивости. Театр прошел мимо автора. Все старания режиссера оказались бесплодными. Он пошел по внешнему и потому в корне неверному пути. Субъективные желания не воплотились в объективную реальность. Спектакль революционной тематики стал спектаклем революционной фразы. Здесь-то и лежал основной порок этого представления, на которое театр потратил много труда, в котором играли отличные и глубокие актеры, который делал опытный режиссер, оформлял тонкий художник. Здесь и было противоречие, которое привело их работу к очевидной и печальной неудаче.

Язык пьесы — язык документов и цифр. Язык спектакля декламационный и монументальный. Стремясь раздвинуть рамки пьесы и дать ей фон, характеризующий классовые противоречия современной Германии, театр включил в пьесу многочисленные «немые сцены», которые и должны были обозначить собой ту общую социальную картину, по отношению к которой эпизод с Гетой Фент — только частный, но характерный случай. Эти «немые сцены» прерывали действие пьесы. Исполненные режиссерски в различных планах — то подчеркнуто аллегорическом, то откровенно реалистическом, иногда смыслово связываясь с действием, {39} а иногда развиваясь помимо сюжетного развертывания пьесы, они всей своей манерой противоречили методу пьесы. Режиссер (Н. М. Радин) вводил их с неумеренной щедростью. Сосредоточенные сцены Вольфа внезапно разрывались картиной аллегорических фашистских фигур. И зритель, только что с напряжением следивший за борьбой Геты за свою жизнь, принужден был смотреть на неожиданные кукольные фигуры. Простая пьеса не выдерживала тяжести этой монументальной нагрузки. Все эти инкрустации не вытекали из хода пьесы и потому оставляли зрителя равнодушным. Тяжкая сцена смерти одинокой Геты, у которой арестовали мужа и мать, внезапно переходит в «живую картину», в которой изображены полицейские, боязливо прячущиеся от кулаков рабочих, — мертвый и фальшивый символ классовой борьбы и последних германских выборов. Между тем пьеса нуждается не в этих «немых сценах», разрывающих действие и формально изображающих германскую действительность. Частное не связывалось, таким образом, с общим — они были механически склеены, не более. Намного действеннее раскрывались классовые противоречия в сцене у доктора и у акушерки, где с разящей простотой автор передает отношение представителей медицины к работнице и к богатой даме.

Может быть, вернее было бы воспринять пьесу Вольфа как документ и, исходя из такой задачи, искать поправки на социальность. Когда на плакате появились статистические данные о безработице, они в плане этой пьесы действовали значительнее, чем весь треск и приподнятость «живых картин», сочиненных режиссурой. Может быть, нужно было весь спектакль обратить в обвинительную речь, введя чтеца, используя диаграммы и плакаты и т. д. и лишь мимолетно, намеками используя «немые сцены». Театр не учел трудности пьесы Вольфа. Оттого в спектакле были фактически две пьесы: одна, сочиненная Вольфом, другая — театром. В пьесе Вольфа театр смягчил натурализм отдельных сцен и убрал патологичность, свойственную вообще немецкой драматургии; в *своей* пьесе театр несправедливо и ненужно пользовался мишурой фальшивой монументальности, она давила на пьесу Вольфа и, вместо того чтобы вскрыть классовую природу событий, звучала механически прилепленной революционной фразеологией. Оттого представление в целом было лишено единства, и противоречия режиссерского замысла сказывались на актерском исполнении.

Режиссер не нашел для актеров общего и верного тона. {40} Одни из исполнителей (например, Коновалов) пытались в своей игре объединить оба плана, в которых строился спектакль, бытовое течение образа они переводили порою в иной, обобщающий план. Газетчик Кукушка в исполнении Коновалова превращался тогда из ярко вылепленного актером типа берлинских улиц в выразителя борьбы против классовой несправедливости. Именно в этом разрезе и звучала исполняемая Коноваловым песенка о безработице, в которой Коновалов — Кукушка, по замыслу актера и режиссера, вырастает до символического протестующего образа. Но, как и в постановке, оба плана оказались несоединимыми. Было как бы два образа Кукушки: один — типичный газетчик, напичканный газетными новостями, великодушный добряк, которого нужда и быт соединили с рабочими, другой — зловещий Мефистофель, распевающий современную «песню о блохе». И снова это механическое соединение, не вырастающее из противоречивости образа, не убеждало и не побеждало зрителя, хотя оба свои плана Коновалов выполнял с яркостью и типичностью талантливого актера. Между тем положение Кукушки в пьесе определяет его социальную роль — своеобразного «попутчика» рабочего класса, не осознающего действительных процессов, происходящих в республике, и приписывать Кукушке грозную насмешку невозможно без ломки образа или без сочетания несоединимых качеств.

Второй ряд исполнителей и не пытался примирить задания режиссера. Они почувствовали в пьесе преимущественно ее мелодраматические качества, трогательность положений и прямолинейность образов и шли по пути опрощения спектакля. Они играли напряженно, всеми сценическими приемами подчеркивая добродетельность одних образов и злодейские качества других. Так играл Зражевский управляющего домом, так играла Бершадская, пробовавшая себя в новом амплуа и в этом новом для нее амплуа использовавшая все обычные для изображения голодной, исстрадавшейся женщины приемы: подчеркнутое дрожание рук, подчеркнуто синюю краску под огромными глазами на исхудавшем лице и т. д.

Исполнители не замечали, что именно эти мелодраматические приемы убивали социальную природу образов, более сложных, чем им это казалось, хотя они предполагали, что именно такой резкий и однокрасочный подход присущ социальному толкованию. Результаты получились обратные ожидаемому: на сцену выступила революционная схема, а не толкование образов. Эту опасность живо почувствовал {41} Леонтьев, побеждавший мелодраматизм хорошей типичностью, внутренней сосредоточенностью и искавший в образе его живые струи. Потому образ рабочего, в процессе роста самосознания пришедшего к решению участвовать в забастовке, получился у Леонтьева убедительным.

Наиболее и единственно верную линию нащупали Блюменталь-Тамарина и в особенности В. Попова. По существу, исполнение Поповой должно было бы продиктовать режиссеру весь подход к спектаклю. Попова нашла тот тонкий и глубокий тон, который делал образ живым и типичным. Она смягчала натурализм пьесы: эпизод с абортом становился для нее только предлогом для выявления трагедии работницы, которую раздавил социальный строй. Потому Попова играла намеренно скупо, отметая мелодраматическую подчеркнутость и сосредоточивая внимание на развертывании трагического столкновения Геты с жизнью. Может быть, лишь самое начало пьесы ведется ею чрезмерно приглушенно, будто ее Гета предчувствует свою будущую гибель. Текст не дает для этого материала, и образ теряет в своей сложности. В дальнейшем же Попова играет с той целомудренной скупостью и четкостью, которая роднит ее исполнение с немецким спектаклем. Созданный ею образ лучше всего характеризует среду рабочих, в которой наиболее передовые осознали пути борьбы, а остальные в тяжких поисках выхода — через мучения и гнет — только подходят к этому решению. Исполнение Поповой — большое и нужное искусство.

Таков хаотический итог спектакля. «Поправка» на социальность не удалась. Она не удалась потому, что режиссер не учел метода пьесы и не пошел по пути анализа той среды, в которой происходит действие. Оттого революционная фраза заслонила остальные качества спектакля, в отдельных исполнениях достигшего подлинной силы и глубины.

«Советский театр», 1930, № 13 – 16

# «Смена героев» Малый театр

Об актерах и закулисном быте написано много чувствительных или разоблачительных пьес. Их писали русские, немцы, французы, англичане. «Без вины виноватые», «Таланты {42} и поклонники», «Татьяна Репина», «Заза», «Родина» — Островский и Бертон, Суворин и Зудерман создали традицию драм и комедий, в которых перед зрителем раскрывались неведомая ему закулисная жизнь и психология героев сцены. Основной темой пьес был разрыв между идеализированным представлением о театре и жизненной трагедией актеров. Страдания, скрытые за веселой маской (мотив «Паяцев»), противоречие игры и действительности, показанные среди пряной и лживой атмосферы кулис, казались драматургам, и еще более зрителям, волнующими и острыми. Социальный конфликт — противоположение бесправного актера буржуазному обществу, которое видело в нем предлог для развлечения и нездорового любопытства, — решался в плане отвлеченного гуманизма — оправдания в актере человека. По существу, театр призывал принять актеров в это общество, и конфликт кончался в тот момент, когда «злое» общество раскаивалось и «добродетельный» актер входил в него полноправным гражданином. Только редко, намеками (как в чеховской «Чайке») проскальзывали иные тенденции — в личную трагедию художника вплеталась борьба за новые формы, но образ Треплева остался в нашей драматургии таким же одиноким, как был одинок Треплев в чеховской пьесе. Дореволюционная драматургия ограничивалась областью, в которой театр был праздничным и больным обманом, актер — социально отверженным одиноким существом, его судьба жалостливой, а разоблачение закулисной атмосферы занимало подавляющее и раздражающее место. Личная талантливость авторов и глубина психологического анализа не меняли тенденции пьес об актерах. Они оставались защитительной и идеализированной речью за право актера быть человеком.

Революция выдвинула иные вопросы и иные темы. Во всей полноте встала проблема перерождения театра. Как будто именно этой проблемы и хотел коснуться Ромашов в своей новой пьесе «Смена героев», поставленной в Малом театре. Для людей, работающих в театре, и для театра все эти вопросы существенны и важны, тем более что они являются лишь частью общей проблемы о судьбах художественной интеллигенции, о тех путях, которыми совершается ее переход на новые позиции, о крушении старого миросозерцания и о рождении нового, о расслоении внутри интеллигенции, о борьбе различных общественно-художественных течений. Поэтому понятны те ожидания, которые возбуждала пьеса Ромашова. Казалось, представители художественной {43} интеллигенции должны найти в ней ответы на вопросы, их волнующие, а зритель должен проникнуть в переживания интеллигенции. Трудно себе представить иную постановку проблемы и опасно прятаться от ответа в бытовых эскизах и жанровых набросках.

Ромашов не оправдал ожиданий. Это не значит, что он не чувствовал необходимости такой постановки вопроса. Он явно стремился ответить на проблему перерождения театра. Но, переоценив значение подробностей и деталей, он пал жертвой своей поверхностной наблюдательности. В «Смене героев» много отдельных верных замечаний. Ромашов хитро вкладывает в уста актера-приспособленца лозунг «актером можешь ты не быть, но быть общественником должен». Он забавно рисует суету за кулисами театра при приезде в ложу начальствующих лиц. Он, словно в привычной театральной пародии, показывает, как просто и примитивно устраивает за сценой «шумы» толпа статистов. Большая проблема распыляется на ряд верных и неверных, острых и безразличных, но неубедительно соединенных деталей. Ромашов видит разрозненную цепь явлений. Он лишен дара синтеза, и его наблюдательность случайна. Анекдот вырастает в его глазах в событие, а проблему он низводит до жанровых этюдов. Поэтому пьеса проблемы обращается в пьесу обнаженной интриги. Он комбинирует анекдоты и сценические положения, вместо того чтобы вскрывать события. Он противопоставляет «злых» и «добрых», вместо того чтобы следить за изменением общественно-художественного лица театра. Его пьеса не имеет ни документальной ценности, ни обличительного пафоса, ни строгой и рассекающей жизнь мысли.

Обольщенный богатством деталей, он соединяет их при помощи традиционных форм пьесы об актерах. За всеми словами об ударных бригадах, за пышными и декламационными мечтами молодежи, за ассортиментом закулисных анекдотов виднеется все та же разоблачительная драма, в которой персонажи обрисованы теми же приемами, которыми десятки лет беллетристы, драматурги и эстрадники рисовали пылких героев-любовников, мечтательных, начинающих карьеру юношей, комических старух и благородных отцов, коварных актрис и страдающих героинь, антрепренеров и помрежей, — порою кажется, что Ромашов пишет не о перерождении театра, а о перекраске театра. Но Для задачи сатирического обличения Ромашов утомительно часто впадает в однообразный психологизм и поучительные рассуждения. Он любит, чтобы его герои «раскрывали {44} свою душу», и вводит для этого подчеркнуто эффектные сценические положения, как сцена Рощина и Краевской в первом акте. Ромашов — в плену старой драмы с эффектными положениями и эффектными ролями, той самой драмы, против которой он сам словесно борется и в рамки которой он вложил свои злые и разрозненные наблюдения. Пьеса без обобщающей идеи, «Смена героев» не обращается в обличительную сатиру и не показывает перерождения профессионального театра. Ромашов шел не путем экспериментальным, а путем мещанской драмы, он обращал наблюдения только в сценические роли и положения, в занимательные и незанимательные диалоги. Талантливость Ромашова оказалась неиспользованной, его знание сцены обернулось дурной стороной, и его наблюдательность оказалась напрасной. Не выиграв на фронте сатирической бытовой комедии, он проиграл на фронте современной проблематики.

Отсутствие твердого взгляда на процесс перерождения театра повлекло автора к отжившим методам. Зритель был вовлечен в угаснувшую жизнь несуществующего театра. Мы много раз читали и видели тот театр, о котором рассказывает Ромашов, провинциальный — и притом плохой — театр XIX века со всеми его отрицательными сторонами. Вопреки всем возможностям он сохранился, по Ромашову, во всей нетронутой рутине. Это театр без режиссера, ибо нельзя считать за художественного руководителя того растерянного человека, который изредка мечется по сцене и ничем не обнаруживает возложенных на него волей автора обязанностей. Это театр без какого-либо намека на художественную платформу, это театр халтурный, ибо в нем актер идет на сцену, ни разу не прочтя роли. Это театр, кипящий не в общественной и художественной борьбе, а в склоках из-за ролей и в организационной неразберихе. Это театр, который не может переродиться, а может только перекраситься.

И потому образы тех актеров, которые стоят, по драматургической схеме, на позициях перестройки театра, — самые бледные и неубедительные. Ромашов отводит им почетную роль скучных и добросовестных резонеров. Это они — поучительные и благородные персонажи старых комедий — снова пришли на сцену, для того чтобы произнести пачку монологов о пользе ударных бригад и работы в кружках. Ни Ольховский, ни Рыбников не могли придать убедительности этим образам, место которых в производстве театра ромашовской пьесы неведомо. Гоголевой ничего {45} не оставалось, как с наивозможным красноречием страдать и «преображаться» на глазах у зрителя. Идеология пьесы не говорила через образы, которые, по существу, должны были быть выразителями тенденции пьесы. Герои остались бледными тенями, относительно таланта, изобретательности и художественных путей которых зритель пребывал до конца в печальной и равнодушной неизвестности.

Напротив, для образов, которые должны были характеризовать отживший театр-паноптикум, Ромашов нашел убедительные и злые черты. Он комбинировал зафиксированные в прежней драматургии отрицательные образы актеров с налетом современной злободневности. Комическая старуха, записавшаяся в кружок безбожников, и актер-приспособленец написаны Ромашовым с яркой сценической характерностью. Ею в полной мере воспользовались Массалитинова и Рыжова (Пифагорова) и Кузнецов (Букетов). Массалитинова сумела довести образ Пифагоровой до большого формального совершенства, переводя стиль Ромашова в яркий сатирический план: смелый и неистовый гротеск Массалитиновой — искусство большого масштаба и большой типичности. Рыжова играет Пифагорову так же остро, но остается больше в манере бытописательства, близкого Ромашову. Кузнецов исполняет роль Букетова с рядом великолепных деталей, резко характеризуя актерское приспособленчество. Белёвцева выступила в новом для нее амплуа — она с исключительной тонкостью, четкостью и комедийной легкостью играет актрису-мещанку. Галерея приспособленцев — самое сочное из того, что написал Ромашов. Она целиком обусловлена тем образом театра, который стал центром авторского внимания.

Но как только Ромашов переходит от бытописательства к постановке проблемы, как только на первый план выступает вопрос перерождения, а не приспособления, перестройки, а не перекрашивания, он теряет убедительность. Между тем, разоблачая приспособленцев, нельзя не поставить вопроса шире. Да, конечно, еще многие из актерской среды видят в советизации театра предлог для продолжения личной карьеры и для выслуги новых званий и титулов. Да, конечно, еще во многом ударные бригады принимаются и понимаются формально. Да, конечно, еще далеко не изжита психология старого актерства, и страсть к роли как самоцели еще владеет сотнями актеров. Но за всеми этими явлениями нельзя не видеть роста актерского самосознания и художественной силы. Нельзя закрывать глаза на перерождение старых кадров и на переход их на {46} новые рельсы. На этот вопрос должен был ответить основной конфликт пьесы — конфликт актера Рощина и актерского коллектива в целом. Этот конфликт оказался такой же неубедительной частью пьесы, как образы строителей нового театра. Рощин написан Ромашовым неясно. По существу, вопрос о Рощине — вопрос о старом мастере в современности. В своей характеристике Рощина Ромашов не отвечает на главнейшие вопросы. Он не объясняет до конца корней сопротивления Рощина новому репертуару. Обозначает ли его сопротивление неспособность играть новые роли или нежелание? По своей психологической и социальной характеристике Рощин не может играть современных ролей. По интриге пьесы он может играть их великолепно. Является ли его сопротивление неучетом и незнакомством с современной обстановкой или это органическая ей чуждость? Есть ли его сопротивление вопрос эстетических взглядов, или вопрос чуждости амплуа, или вопрос общественно-политический? Есть ли его индивидуализм неискоренимое его качество или Рощин сольется с коллективом? Есть ли его миросозерцание результат его многолетнего бытового окружения или оно обусловлено более глубокими причинами, чем богема, карты, вино и упрямая вера во вдохновение? Ромашов молчит, он предоставляет ответить актеру, исполняющему роль Рощина. В Малом театре Садовский и Юрьев отвечают по-разному. Садовский придает Рощину облик актера-неврастеника, который всем миросозерцанием, всеми эстетическими вкусами противоположен тенденциям современности и который испытывает искреннее и горькое страдание по поводу крушения былых приемов театра — всего того, что он считал важным и нужным на сцене. Он находит тонкие детали для характеристики «актерства» Рощина, его бытовых привычек и внутреннего непонимания окружающего. По существу, Рощин Садовского и его искусство побеждены и сломлены. Ему нечего делать в советском театре. Юрьев переводит Рощина в иной план. Для него в Рощине наиболее характерно упрямое отстаивание своих жизненных позиций и своей актерской карьеры. В Рощине Юрьева живет не столько непонимание окружающего, сколько нежелание понимать. В нем сильна не боль за утрату своего искусства, а отчаяние и злоба за потерю премьерского места на сцене. Но с каким бы искусством и мастерством оба актера ни выполняли свои замыслы, для обоих финал Рощина по пьесе, его примирение, хотя бы вынужденное, с актерским коллективом звучит неоправданно, ибо ни Рощин {47} Садовского, ни Рощин Юрьева переродиться не могут. Проблему старого мастера остается не разрешенной ни в тексте пьесы, ни в изображении Малого театра.

Если Ромашов не дает ответа на вопрос о перерождении театру, тем большая ответственность ложилась на автора при обрисовке третьей группы образов пьесы — той, которая идет на смену Рощиным и Букетовым, тех новых кадров, которые действуют в пьесе Ромашова наиболее патетически, но вместе с тем и наиболее декламационно. Вопрос поставлен, по существу, неглубоко. Ромашов подменяет тему перерождения театра и преодоления культуры прошлого суженной проблемой кадров. Он противопоставляет старых мастеров мастерам новым. Но совершая это противопоставление, Ромашов ограничивается противопоставлением возрастного ценза, а не общественно-художественных платформ. Он рисует актерскую молодежь теми же неизменными чертами, которыми предшествующая драматургия рисовала начинающих и идеалистически настроенных актеров. Они произносят такие же пышные и беспредметные монологи, какие произносились десятки лет назад. В той молодежи, которую увидел Ромашов, нет иных данных, кроме веры и оптимизма. И когда Анненков, играющий молодого актера Барсукова, произносил монолог о прекрасном будущем театре теми же сценическими приемами, которыми ромашовский Рощин произносил монолог Гамлета, становилось ясно, что «смена героев» не есть смена общественных и художественных платформ, а только смена действующих лиц.

Таков печальный итог спектакля и таковы печальные выводы из пьесы Ромашова. Сам автор чувствовал неубедительность своих противопоставлений. В поисках выхода он увез своих актеров в ударные колхозные бригады. Но что будут делать в крестьянском театре эти актеры с их штампованно актерским миросозерцанием и условно театральными приемами? Не найдя путей в том неведомом театре неведомого города, в котором проходят четыре действия ромашовской пьесы, они не найдут их и в деревне. Ромашов прибегнул к формальному выходу из затронутых им проблем. По существу, он только заколачивал осиновый кол в умерший театр. Но он не увидел процессов перестройки современного театра и, не увидев этих процессов, не мог удовлетворить те ожидания, которые предъявлялись к нему со стороны зрителей.

«Советский театр», 1931, № 1

# **{****48}** О «Последнем решительном» Поражение Вишневского и победа Мейерхольда

В этом противоречивом и хаотическом спектакле победа осталась на стороне Мейерхольда. Вишневский — автор пьесы — потерпел поражение. Тема «последнего решительного» в пьесе отступает перед разрозненными бытовыми набросками и полемическими ударами против старого и приспособляющегося искусства. По этим механически скрепленным кускам видно, что Вишневский задумал, высмеяв ложь фальшивой красивости и приспособленчества, бросить на сцену матросскую жизнь во всех ее противоречиях, чтобы постепенно довести эти почти натуралистические наброски до высокого напряжения — до картины грядущей борьбы социалистического мира с капиталистическим. От этого замысла до зрителя доходят лишь отдельные намеки. Они случайны — отрывки, выбранные Вишневским. Более того, они не типичны для жизни Красного Флота. В той грандиозной эпопее, которую автор задумывал, они, возможно, были бы оправданы общей суммой развертываемых картин, заняв среди них подчиненное и второстепенное место. Сейчас они удивляют своей незакономерностью и производят впечатление, обратное тому, которого ждал автор. История двух матросов, изгнанных из Красного Флота за хулиганство, их тягостное «разложение» с портовой проституткой вряд ли может занимать в теме «последнего решительного» такое подавляющее значение, которое ей придано Вишневским; поэтому пьеса приобретает ложное и пессимистическое освещение. Наивно протокольная сцена в клубе схематична и бескровна. И только последние картины, когда Вишневский вплотную подходит к изображению решительного боя, впервые подводят зрителя к теме пьесы.

Как и в «Первой Конной», Вишневский пользуется опасным и трудным методом противопоставления, но противопоставление еще не есть диалектическое противоречие. Напротив, оно легко переходит в механическую противоположность и однообразную игру двух или немногих красок. Полемический выпад против оперно-балетных форм театра, нужный для противопоставления героическому финалу пьесы, получает такое же самодовлеющее значение, как и история двух матросов. Разве эти конфетно-сладкие матросы из «Красного мака», на которых направляет свое негодование {49} Вишневский, составляют сейчас центральную опасность, и существенный предмет борьбы на сегодняшнем театральном фронте, когда приспособленчество принимает гораздо более тонкие формы?

Оттого! в новой пьесе Вишневского тема «последнего решительного» отступила на второй план. В том построении, которого добивается Вишневский, пьеса будет молчать до тех пор, пока отдельные ее куски не будут с музыкальной точностью соответствовать ее остальным частям. Пока же Вишневский написал только этюды к будущей симфонии; соединенные в единое целое драматургического текста, они режут слух своей внутренней несогласованностью. Вишневский должен сделать для себя серьезные выводы из этой неудачи. Он талантлив, его свежая наблюдательность вне сомнения, в самой манере его письма есть большое писательское обаяние, он по-искреннему и по-глубокому знает жизнь и хочет ее понимать; но без долгой и упорной работы над собой и над приемами своего письма Вишневский не достигнет поставленных себе целей, а пролетарская драматургия потеряет в нем одного из наиболее обещающих своих представителей.

Мейерхольду пришлось преодолевать текст пьесы. Он почувствовал, что нестройные сцены Вишневского невозможно свести к законченной пьесе. Он искал в сценарии Вишневского новую форму современного музыкального спектакля. Он смотрел на пьесу Вишневского как на части будущей симфонии, пытаясь чисто режиссерскими приемами освободить заложенное в каждом эпизоде зерно. Он увлекался развертыванием эпизодов в отдельные подробно разработанные и внутренне наполненные сцены. После своих последних постановок, после схематической условности «Клопа» и «Выстрела» Мейерхольд повернул к скупости, сжатости и внутренней сосредоточенности. Он воспользовался сценарием Вишневского для своего спектакля, и если «последний решительный» недостаточно звучит в тексте Вишневского, то он дан в отдельных частях спектакля в режиссерской работе Мейерхольда, проявившего не только блестящее мастерство, но и настоящую глубину.

Может быть, лишь первая часть спектакля — пролог — кажется ненужной и лишней, преувеличенной и не достигающей цели. Чем дальше развертывается эта блистательная пародия, тем дальше и дальше отходит сам предмет сатиры. Издеваясь над танцами, куплетами, ариями, Мейерхольд постепенно увлекается самой формой пародии, и эта талантливая форма эстрады и «малого искусства» получает {50} в спектакле самодовлеющее значение, заслоняя основную тему пьесы. Пародия на старый «парфюмерный» спектакль занимает у зрителя слишком много внимания, и, надо признаться, фениксы «Красного мака» не превзойдены, они заключают в себе больше юмора, чем пародия на них, а пародия — больше мастерства, чем сам балет.

Эта сценическая увертюра, блистательная сама по себе, использующая приемы театра «Кабуки», построенная на точном учете музыкальных моментов, все же загружает спектакль. И хотя фигура капельмейстера или эксцентрический танец Мартинсона вызывают острое любопытство зрителя, они остаются бесплодными для всего спектакля, тем более что и самый спектакль начинается со сцены упрощенной, агитационной (погрузка корабля), которая только формально, а не по существу вводит зрителя в ту атмосферу, которой добивался Мейерхольд в его главной части.

Мейерхольд строит спектакль на противопоставлении прошлого, которое еще живет в настоящем и тяготеет над ним, и того прекрасного в настоящем, которое открывает дверь в будущее. Бытовое и психологическое наследие прошлого борется с коллективистским, героическим миросозерцанием. Мейерхольд и пытается раскрыть в каждой картине борьбу этих противоречий: он не сглаживает острых углов и пользуется самой непропорциональностью пьесы, чтобы в каждом куске извлечь его суть, относящуюся к главной теме спектакля. По существу, Мейерхольд подменяет тему «последнего решительного», для которой нет достаточных оснований в тексте пьесы, темой борьбы прошлого и настоящего. Ища скупой, сосредоточенной формы, Мейерхольд не боится натуралистических деталей, резкости движений, если они подчинены единому замыслу спектакля — грозно осудить прошлое и мощно утвердить борьбу за будущее. Оттого тема «последнего решительного», возникшая в финале спектакля, звучит у Мейерхольда более оправданно, чем в тексте Вишневского.

В основу спектакля Мейерхольд кладет музыкальное построение, но для каждой картины находит особое музыкальное звучание, оттого сцены в порту и у Кармен, основанные на том же принципе, что и картины корабля, привала и заставы, осуществлены иными приемами. «Порт» и «У Кармен» даны в сложном переплетении реминисценций одесской жизни и страшного портового разгула; тягостная и раздражающая музыка, с великолепным мастерством написанная В. Шебалиным, аккомпанирует этим {51} сценам; прошлое вырастает не как маска, а в своих противоречиях, гнездящихся еще в психологии современного человека, не освободившегося до конца от наследства прошлого; Мейерхольд не боится ввести лирические ноты, чтобы затем их яростно разрушить. Так, пьяная тоска Кармен и матросов разрешается катастрофой. Цепкая тина портовых подонков захлестывает деклассированных моряков; их субъективные лирические переживания обращены к зрителю своей объективной социальной неправотой и моральной катастрофой. Мейерхольд строит эти сцены музыкально, вводя лирическую музыку, которая потом получает пародийный характер. Ощущение обреченности сопровождает эти картины. Мейерхольд великолепно и тонко раскрывает напрасную пустоту анархических терзаний матроса, мечтающего о девятнадцатом годе, и проститутки, думающей о «нездешней жизни»: «нездешняя жизнь» обращается в дебош, и это превращение фальшивых мечтаний в реальность Мейерхольд дает с неотразимой последовательностью. Он режиссерски развертывает нить крушения деклассированных людей, крушения всей мелкобуржуазной психологии.

Сценически Мейерхольд несколькими чертами архитектурного порядка (галерея с лестницами) и вводными персонажами передает ощущение портовой жизни. Он проявляет исключительный блеск в мизансценировке, с музыкальной точностью используя входы, уходы и концовки (матросы и Кармен в первом акте, обыгрывание немногих предметов в сцене у Кармен, концовка сцены порта со стражей). Та же сосредоточенная характерность была и у игравших эти сцены актеров. З. Райх и Е. Тяпкина по-разному толкуют героиню матросских увлечений. Райх придает ей несколько романтический облик, приближая Пелагею Четверикову к мечтательной мещанке, одновременно чрезмерно утончая ее. Тяпкина, напротив, рисует ее резче и злее, выдвигая на первый план портовую проститутку и настойчиво акцентируя ее физиологическую трагедию, но порою впадая в традицию чувствительных «кающихся магдалин». Н. Серебрянникова — подруга — точна по сжатой выразительности образа. И. Ильинский (Самушкин) играет с отличным юмором, найдя великолепную характерность речи одесского бандита, но в сцене на корабле он не в силах победить непримиримые черты образа, и потому она проходит холодно, не раскрывая взаимоотношений Самушкина с коллективом. Э. Гарин изображает Жяна Вальжяна в своих обычных тонах, тонко передавая {52} ритмический рисунок роли, но не вполне овладев, внутренним образом.

Сцены корабля, привала и заставы Мейерхольд переводит в трагический план; он освобождает эти картины от тех тоскливых и щемящих нот, которыми он насытил сцены порта и у Кармен. Их основная настроенность — мужественность. Мейерхольд становится в этих сценах еще более точным и монументальным. Луч прожектора освещает твердый строй идущих в бой матросов. На привале в четко посаженных фигурах, в великолепных скульптурных мизансценах, в остроте пауз, в ритмике монологов Мейерхольд передает напряженное ожидание выступления. Сцена заставы разряжает предыдущую сцену резкой и напряженной динамикой, она построена на глубоком противоречии самого хода действия с музыкой. Мейерхольд вводит музыку свободно, то под предлогом бытовых соответствий, а порою в исключительных целях обострения сцены. Смерть красного матроса на фоне доносящихся по радио европейского фокстрота и песенок Мориса Шевалье поднимается до большого пафоса. Этим пафосом наполнена вся заключительная сцена, в которой Мейерхольд с большой силой перебрасывает зрителя от надежды к отчаянию и, наконец, приходит к мужественному жизнеутверждрнию и призыву к обороне страны.

Наиболее полно выражает трагическую линию пьесы великолепное и сжатое исполнение Н. Боголюбова (Бушуев). Дело не только в его актерском обаянии или в том, что Боголюбов всеми своими внешними данными подходит к роли Бушуева. Это не только совпадение типажа, а то единство актера и образа, которое составляет зерно актерского мастерства. Боголюбов играет с мужественной простотой и аскетизмом. Лишь в начале пьесы он злоупотребляет криком и, наоборот, в финале в отдельных деталях (окровавленный платок) неврастеничен; в целом же Боголюбов нащупал ту правильную и внутренне наполненную линию, которая была впервые им показана в «Командарме 2» при исполнении роли Чуба. Чем проще, чем сосредоточеннее идет последняя сцена, тем ненужнее оказываются внезапно вторгающиеся в спектакль трюки «старого» Мейерхольда: стреляющий в зрителя пулемет или фальшиво рыдающие в публике в знак растроганности специально посаженные актрисы. Оба эти приема — ложная боязнь за недостаточную выразительность скупого мастерства, оба они — из театра трюков, который может веселить, волновать или раздражать, как было на этот раз. Три финальные {53} картины в целом с великолепной простотой раскрывают победу новой психики над старым миросозерцанием. Спектакль — урок блестящего режиссерского мастерства. Мейерхольд не мог до конца преодолеть недостатки пьесы, он мог лишь поднять сценарий до той степени мастерства и трагической высоты, которые самостоятельно доступны театральному искусству, а они доступны не до конца, и потому зияющие пробелы пьесы напрасно поспешившего и талантливого Вишневского портили работу Мейерхольда. Она кажется поворотным для него пунктом; она кажется новым подходом Мейерхольда к современной теме с той художественной ответственностью, которой эта тема требует. «Последний решительный» не тот материал, в котором, по справедливости, нуждается Мейерхольд, потому и в этом спектакле он часто бывал принужден оставаться в пределах театра чистой революционной эмоциональности, хотя все мастерство Мейерхольда свидетельствовало о его готовности к театру большой мысли.

«Советский театр», 1931, № 4

# Последние московские спектакли «Нырятин» Открытие Театра-студии п / р Завадского «Путина» Театр имени Вахтангова «Строитель Сольнес» Театр бывш. Корша

Нырятин — город символический. Он обозначает провинциальную косность и отсталость, застоявшийся быт и томительную бездеятельность скуки. По его главной улице мальчишки гоняют голубей, молодежь стремится вырваться в Москву, «союз лентяев и неучей» готов заполонить город. Только горсточка мужественных одиночек борется с мещанским бытом. Автор пьесы И. Шток оперирует старыми {54} понятиями о провинции. Но помимо того, что Нырятин — город символический, он — город фантастический. Его символическое бытие перерастает в фантастику. Оно невероятно. В этом городе как будто не существует ни Советов, ни парторганизации, и «первозданные» комсомольцы непроизвольно вырастают на неблагодарной почве Нырятина. Взяв за отправную точку символизацию старого быта и подчиняясь ей с упрямой последовательностью, автор неизбежно становится все более и более неубедительным. Социальная проблематика этой агитки «о любви, дружбе и цели жизни» оказалась механически прикрепленной к сюжету пьесы и еще более механически разрешенной. Уже понадобилось для спасения Нырятина нахождение чудодейственной глины; уже в последнем акте тихий и болотистый Нырятин стал индустриальным Нырятиным, и тысяча комсомольцев, присланных из Москвы и остальных городов страны, прибывает на его новый вокзал. Автор исходил из механического противопоставления Нырятина, олицетворяющего пошлость и реакционность, Москве, которая символизирует все передовое движение страны. Этим методом противопоставлений он пользовался, не замечая того, что запутался в моральных схемах. Он делит героев на «молодежь» и «стариков», а молодежь — на «добродетельную» и «вредную», причем вторая неведомыми путями превращается затем в молодежь добродетельную. Он берет образы отвлеченно, и цепь упрощенно противопоставленных образов и ситуаций составляет пьесу. Чем больше уходит молодой автор в поиски широких обобщений, тем немыслимее становится этот несуществующий город и сомнительнее проблема: «Нырятин — Москва».

Чувствуя опасности грустно-обличительного бытоизображения провинции, автор берет на себя право быть ироническим, и в свете этой иронии возникают в его сознании проблемы «любви, дружбы и цели жизни» в эпоху социалистического строительства. Он знает, что нет отвлеченной дружбы, отвлеченной любви, что неверно и напрасно как бегство в Москву для спасения от Нырятина, так и обращение своей личной нырятинской комнаты в какой-то микромосковский мир. Ирония ему нужна для разоблачения фальшивого романтизма, узкого, индивидуального благополучия или тихих мечтаний о спокойной жизни. Но, зная все эти незыблемые вещи, он берет их оторванно от подлинного быта, и их ироническое искривление не вырастает до социального обобщения. Оттого его пьеса поверхностна {55} в своем философском содержании и не глубока в психологическом развертывании. Откровенно говоря, она не столько агитирует, сколько запутывает зрителя.

Между тем за этой претенциозной и неглубокой иронией, за грузом неуклюжей философичности в авторе чувствуются и данные и возможности. Он намечает несколько интересных образов: так, обещающе намечены беспризорники, становящиеся деятельными работниками по перестройке Нырятина. Но он не дописывает образы, и они не вырастают в социальные типы. У него есть хорошая злоба против нырятинской пошлости, но он не умеет сгустить ее в художественное целое. Символизм пьесы случаен, как случайно ее построение: в ней легко переставлять сцены, и ее образы легко могут прийти в иные столкновения и попасть в иные ситуации — неизбежный результат нарочитых противопоставлений.

«Ироническая» ткань пьесы толкнула Ю. А. Завадского на такую же ироническую трактовку. Он хорошо подчеркивал остроту положений, искал намеренно четкого ритма, но собрать эти положения в целостную картину можно, лишь отказавшись от многих авторских особенностей. Спектакль распадался на остроумно найденные планировки, на умелое использование музыки (композитор Ю. Милютин), наиболее сильной в местах сатирических и патетических, наиболее слабой — в лирических. Вырастала своеобразная игра в «агитку» — условное изображение весьма неусловных явлений. Такой стиль спектакля диктовался самой пьесой, и при его воплощении режиссура проявила много изобретательности и легкости.

Начинающие актеры театра в ряде ролей дали хорошо запомнившиеся образы. В первую очередь — Фивейский, у которого есть сценическая простота, убедительность и сила. Он умело преодолевает иронию Штока, и его энтузиазм лишен той нарочитой восторженности, которая часто и напрасно окрашивает исполнение образов комсомольцев. Отличную мимическую выразительность показывает Плятт. Хорошая наивность и непосредственность у Смирновой и Кубацкого. Наибольшее мастерство — у Марецкой, которая играет переродившуюся беспризорницу; но трудный образ еще недоработан и его эксцентрическая выразительность не слилась с внутренним содержанием, в особенности в первой картине.

Спектакль оставляет в целом двойственное впечатление. Было бы преждевременно заключать по нему о лице молодого театра, который находится еще в поре исканий, {56} опытов и ошибок. Театр прав в своем стремлении к свежести темы, к остроте постановки проблем, к новой театральной выразительности. Но эти верные устремления совершались при помощи неверной пьесы. Ни театру, ни его зрителям, ни его друзьям не нужно закрывать глаза на эту репертуарную неудачу, которая должна помочь и театру и автору понять свои ошибки. Для этого у молодого театра есть и желание философски осознать современность, и настоящие силы, и крепкая вера в искусство, и близость с рабочим зрителем, и поиски большой культуры, и умение сосредоточенно и самоотверженно работать. Остается ждать дальнейших спектаклей театра.

Одновременно с пьесой Штока в театре Завадского в Вахтанговском театре была показана новая пьеса Слезкина «Путина». Если Шток явно неудачно ставил себе задачи новой тематики и новой формы, то Слезкин от такой решительной постановки вопроса отказывается. Он осторожнее Штока. Он спасается в привычную форму бытовой изобразительной пьесы. Пьеса посвящена вопросу о рыбном промысле. Ее заманчивое и злободневное название не отвечает, однако, ее существу и содержанию. Зритель будет напрасно ожидать от Слезкина анализа событий, связанных с рыбной путиной, классовой борьбы, своеобразно и остро преломляющейся в рыбацкой среде. Слезкин избегает острых углов. Он пользуется удобным построением: он берет быт, ранее сценически и драматургически мало использованный, соединяет его с привычной уже схемой борьбы кулака с колхозом и вставляет его в старые театральные рамки. Оттого «Путина», написанная добросовестно, грамотно и толково, в то же время лишена специфических черт, присущих данной среде и выбранной теме. Рыбацкий быт оказывается только сценической краской. Бытоизображение нигде не достигает глубин большой проблематики. Есть какая-то мертвенность в прилежно обработанной автором схеме. Он проходит мимо самых живых и насущных вопросов, не выдвигая одновременно других проблем. Заслоняя политическую направленность пьесы, на первый план выступают образы, лишенные действенной остроты, которая тесно связана с происходящей переделкой индивидуалистического сознания. Слезкин берет своих героев не в их действенном развертывании, а застает их на определенном этапе. Его интересует не столько становление характера, сколько фиксация его внутренней и внешней {57} характерности. Он отмечает и анархическую беспочвенность Долбы, и размашистую самостоятельность Насти, и красноармейское упорство Павла, ведающего промыслами на косе, но зрителю остаются неведомы ни истоки беспочвенности, ни основы веры, ни пути их роста или катастрофы. Оттого при наличии внешних событий — заговоров, краж, любовных историй — пьеса кажется бездейственной, и хотя эти события могут возбудить любопытство, они не раскрывают сути образов. Тематическая актуальность пьесы оказывается мнимой.

Пьесу играла в основном молодежь Вахтанговского театра — его вторая смена. Она показала отличные данные — и исполнение пьесы не стоит на более низком уровне, чем «Темп». На спектакль затрачено много труда и своеобразного мастерства. В этом представлении продолжается свойственная данному театру любопытная, но чрезвычайно спорная театрализация образа — преимущественно по линии подчеркнутой, сгущенной внешней характерности. Там, где эта внешняя характерность сливалась с глубоким внутренним анализом образа, как у Лебедева (очень ярко, с великолепными чертами оптимизма, физического здоровья, душевной прямоты играющего красноармейца Павла), у Понсовой (с ядовитой и сатирической тонкостью рисующей дочь лавочника), у Шихматова (беспощадно разоблачающего пустоту и фальшь анархического бунта Долбы), — там образы приобретали полную выразительность и типичность. Там же, где актеры оставались в пределах пресловутой внешней типичности, где они не находили поддержки в авторе, там вырастала галерея «чудаковатых» людей, на сцене демонстрировался целый арсенал необыкновенных жестов, речевых дефектов, странных походок, построенных преимущественно на физических несоответствиях и недостатках. Одновременно возникало сомнение в правомерности этих приемов, при помощи которых вахтанговцы играют «простой народ» — сезонников «Темпа» и рыбаков «Путины». Это стремление к внешней исключительности накладывало свою печать и на таких великолепных актеров, как Горюнов и Некрасова, играющих старую рыбацкую чету в приемах нарочитой характерности. Авторские недостатки становились особенно явными, и вместо раскрытия современной жизни в ее действенном развертывании зрителю показывали паноптикум.

Таким внутренне бездейственным был весь спектакль. Живой и напряженной борьбы наших дней, ее ритма не дал автор, а вслед за ним и театр. Захава (режиссер) и {58} Акимов (художник) заключили пьесу в строгие, законченные рамки; отдельные мизансцены отличны, но никакие попытки внешних «обобщений» (вроде второго занавеса с налепленными рыбами) не способны придать пьесе отсутствующую в ней глубину.

Театр бывш. Корша сделал попытку вернуть в репертуар Ибсена. Он выбрал одну из последних его драм — «Строитель Сольнес». Крах индивидуального сознания, по мнению театра, является основной нитью пьесы. Надо думать, что не внешние сближения диктовали театру его выбор. Постановка «Сольнеса» связана для русского театра с девятьсот пятым годом, с Комиссаржевской. Для либерального зрителя той эпохи символика «Сольнеса» звучала убедительно. Сохраняет ли она это звучание и для наших дней или призывы подняться на высокую башню — а еще более, все символы, связанные с прошлой жизнью Сольнеса: сожженный дом и погибшие куклы его жены, — уже мертвая аллегория, неспособная взволновать зрителя? Остается ли сейчас «Сольнес» только в истории драматургии или может стать предметом современного спектакля? Идет ли путь к переоценке Ибсена через «Сольнеса» или через другие его пьесы, в которых символика связана более органически с рядом философских проблем? Было бы нелепостью отвергать Ибсена для современного театра. Но нужно признаться, что «Сольнес» — одно из наиболее трудных произведений Ибсена, настолько силен в нем разрыв между символикой автора и несоответствующей ей бытовой обстановкой маленького норвежского городка. Уже за этими ушедшими символами не встает для зрителя и слушателя то богатство ощущений, которое возникало в предреволюционную эпоху у современников Комиссаржевской. Уже самый образ Сольнеса, терзаемого «больной» и трусливой совестью, не наполняется богатством ощущений. Уже непонятно стремление Гильды — «юности, постучавшейся в дверь», — обратить обреченного строителя в «своего» строителя. Уже могильный склеп фру Сольнес воспринимается в плане трагикомическом, и сгоревшие куклы, олицетворяющие смерть ее личной жизни, звучат холодной декламацией. «Сольнес» полон противоречий.

При постановке «Сольнеса» речь должна идти не о переделке пьесы, а об ее трактовке и о преодолении этих противоречий. Нужно — и это очень трудно — найти верные акценты. Ставивший пьесу Марджанов принес в Театр {59} бывш. Корша отсутствующую в нем режиссерскую культуру, но он принес культуру умершую, ушедшую. Он подчеркнул в Ибсене все слабые стороны его драматургии. Вместо того чтобы углубить философские позиции Сольнеса и их крах, он пошел по линии акцентировки аллегорий Ибсена, развивая их с расточительной щедростью. Как бы не доверяя сознанию зрителя, Марджанов воспользовался всей совокупностью приемов театра десятых годов для раскраски образов; так возникли эти переходы актеров, заканчивающиеся эффектными и надуманными позами; так возникла вся декоративная сторона спектакля, неуклонно подчеркивавшая аллегорические места пьесы — то переменой света из мрачного в солнечный, то одновременным вторжением роковой или бодрящей музыки оркестра; так возникли внешние облики героев, в особенности фру Сольнес — тонкая, прямая декадентская фигура десятых годов, в длинном платье и с заломленными руками. Вся сумма режиссерских приемов уводила зрителя в царство аллегорий. А когда с этими аллегориями связывалось толкование Сольнеса как «оппортуниста», соединялись явно несоединимые вещи и понятия.

Конфликт Гильды и Сольнеса, Сольнеса и окружающего быта приобретал все более и более отвлеченный характер. И чем больше толкал Марджанов исполнителей на то, чтобы они играли символы, тем напряженнее и неубедительнее становились актеры коршевского театра. Они начинали играть на привычных и старых штампах: Кторов — на штампе четкости и резкости, Бершадская — на штампе декадентской строгости и сжатости, Петкер и Слободянская — на штампах трогательности и наивности, на давних, испытанных, но таких мертвых и ненужных приемах. Марджанов не оживлял образы Ибсена — он мертвил их. Даже великолепное мастерство Радина стало напряженным, негибким, и образ Сольнеса значительно обеднен по сравнению с тем, что написал Ибсен.

Умнее и лучше всех играла Попова. Она была осуждена режиссером играть «сияющую» юность. Попова нашла в Гильде новые и неожиданные черты; дело опять-таки не во внешних сближениях с «комсомолкой», а в том внутреннем образе, который подчеркивал общий смысл пьесы. Попова играет жестокую, разящую Гильду. Ее Гильде, по существу, не нужен Сольнес. В ее Гильде сильны не мечты о строителе Сольнесе, но требовательность к Сольнесу. Оттого в исполнении Поповой лирические места наименее значительны и, напротив, наибольшей выразительности она {60} достигает в сценах драматических. Но и она не может примирить противоречий образа — ее победный крик в финале звучит в пустоту.

Так, возобновление «Сольнеса» кончилось неудачей — преимущественно по вине режиссера, который выбрал далекий и чуждый путь постановки. Вместо того чтобы раскрыть суть драматического конфликта, он увел зрителя в далекие и аллегорические абстракции, неуклюже пристегнув к ним несколько добавочных аллегорий на современные темы. И еще хуже то, что трактовка Марджанова способна скомпрометировать вообще проблему классики на современной сцене, которая требует более ответственного и глубокого подхода.

«За коммунистическое просвещение», 1931, 5 апреля

# «Гамлет» в постановке Н. Акимова

Двадцать девятого мая исполнилось десять лет со дня смерти Вахтангова. В этот день в театре его имени состоялось собрание, на котором друзья и ученики покойного вспоминали его деятельность, пытались охарактеризовать его значение как режиссера и вывести ряд законов для дальнейшего творчества. На этом собрании говорилось о том, что Вахтангов внес в театр много нового и что его принципы остаются живыми до сих пор. Его характеризовали как одного из начинателей революционного театра, показавшего пути внутренней перестройки театра.

Казалось бы, что театр его имени в своей деятельности должен исходить из рассказанных с таким волнением позиций. За несколько дней до этого собрания в том же театре был показан «Гамлет» — пьеса, о постановке которой Вахтангов долго мечтал и осуществления которой при своей жизни не добился.

Вряд ли применительно к какому бы то ни было театру «Гамлет» может рассматриваться как проходная постановка. Тем менее эта пьеса может быть такой для вахтанговцев. Напротив, еще до показа «Гамлета» к предстоящему спектаклю всевозможными способами приковывалось внимание общественности. Идеологи и инициаторы спектакля делали доклад в Комакадемии. Постановщик спектакля художник Акимов опубликовал в печати ряд статей, в которых подробно излагал свой способ истолкования трагедии Шекспира.

{61} Действительно, «Гамлет» у вахтанговцев последовательно завершил ряд предшествующих постановок, как бы подводя им итог и заключая в себе в более развитом виде элементы, которые уже намечались в предшествующих работах театра. Все эти работы связаны преимущественно с участием в них Акимова как художника, оказавшего влияние не только на декоративную сторону спектакля, но и на самый способ внутреннего истолкования пьесы. Спектакли «Путина», «Разлом», «Труадек» и в особенности «Коварство и любовь» явно обнаружили, что метод декоративного оформления пьесы перебрасывается и на актерское исполнение, захватывая разнородные элементы спектакля. Но нигде влияние художника не было столь значительным, как в «Гамлете». Здесь художник открыто и официально взял в руки всю постановку и от роли оформителя перешел к роли ее основного руководителя, направляющего всю режиссерскую и актерскую работу.

Для понимания творчества Акимова спектакль «Гамлет» дает много больше, чем его остальные, не менее ответственные работы, выполненные им в других театрах. В «Гамлете» его сценический подход и понимание театра получили наиболее полное выражение. Можно сказать, что театральное миросозерцание Акимова вылилось в этой постановке чрезвычайно категорически, откровенно и последовательно. Но когда сравниваешь спектакль «Гамлет» в акимовской постановке и воспоминания о Вахтангове в день десятилетия его смерти, то нельзя не констатировать кричащего между ними противоречия.

Казалось бы, что в годовщину смерти основателя и учителя этот театр должен был дать постановку, принципиально утверждающую пути театра в том плане, в котором руководители и актеры театра должны более всего ценить свое искусство — и в плане раскрытия подлинно живого и глубокого вахтанговского наследства и развития его в свете нашей современности. Формально все обстояло как будто именно так. Спектакль был показан за десять дней до памятной вахтанговцам даты. Точно так же, как и Вахтангов, театр хотел подойти к классическому наследству с современной точки зрения, не стесняя себя привычными традициями и пытаясь раскрыть самое действенное зерно пьесы для наших дней. Точно так же, как и Вахтангов, театр определял свой подход как обретение особой сценической формы для каждой пьесы, в частности для «Гамлета». Точно так же, как и Вахтангов, театр пытался определить свою точку зрения на «Гамлета» и найти особый {62} ритм, особое толкование для каждого из образов трагедии.

Но если формально все обстояло соответственно вахтанговским традициям, то действительно ли этот спектакль внутренне их выразил и был спектаклем, какого вправе ожидать общественность от театра, который носит имя такого замечательного режиссера и окружен такой авансирующей его шаги любовью?

Спектакля долго ждали. Трещины последних работ Вахтанговского театра можно было легко отнести за счет «расходов» по внутренней перестройке. Появлявшаяся поверхностность искупалась жаждой скорее прикоснуться к современному материалу и попытками перестроить свое миросозерцание. Внешний жанризм, к которому театр приходил в «Темпе» или в «Путине», легко объяснялся трудностью сценически закрепить и углубить еще незнакомый социальный типаж. Некоторая примитивность в развертывании действия оправдывалась отсутствием глубины в пьесах Погодина, Лавренева и Слезкина. Наклонность к подчеркнутости, жанровым характеристикам и к поискам типажа своеобразных чудаков в свою очередь диктовалась стремлением сохранить театральность даже в якобы не поддающейся театрализации обстановке современности.

Все эти объяснения не могли относиться к «Гамлету». Постановка «Гамлета» должна была ясно определить основы миросозерцания Вахтанговского театра и его нового постановщика. Пьеса, выдержавшая испытание временем, должна была подвергнуться пересмотру со стороны взыскательных художников, несущих в себе крепнущее миросозерцание современности и острый взгляд, спаянный с нашей современностью. Философская пьеса Шекспира, подвергаясь ревизии, должна была выдвинуть новую философскую точку зрения — точку зрения самого театра. Формально театр как будто продолжал оставаться на вахтанговской позиции. Последовательный проводник иронического начала на театре, он пытался применить этот способ иронического истолкования и к трагедии Шекспира. Но вряд ли нужно напоминать, что ирония спасительна и убедительна только тогда, когда она вырастает из глубин положительного и утверждающего миросозерцания. Только тогда можно отрицать, когда знаешь, что можно утверждать. Ироническое отрицание всегда есть утверждение.

Но точно ли приносит с собой утверждение новый спектакль «Гамлета»? Точно ли ясна для самих постановщиков основная идейная позиция? Акимов пытался раскрыть действенного Гамлета ценой внутреннего обессмысливания {63} трагедии. Он разрушил философское единство трагедии ради выдвижения на первый план интриги пьесы. Он отказался от философского прочтения «Гамлета», предпочитая вернуть зрителя не к трагедии Шекспира, а к тем источникам, из которых выросла трагедия. По существу, можно сказать, что у Акимова не подход современника, а подход археолога. Археолог театра, Акимов всматривался в замкнутую сценическую интригу, отсекая характеры и образы и зачеркивая проблему Гамлета. Отвергнув предшествующие толкования, Акимов не выдвинул нового. Уничтожив философские монологи Гамлета, Акимов предпочел Гамлета не думающего и не размышляющего. Финальные слова Горацио о Гамлете-мыслителе, о высокой его душе звучат неожиданностью для зрителя, который в течение пяти часов наблюдает на сцене иронического претендента на престол, хитрыми способами пытающегося свергнуть короля. Об этом внутреннем обессмысливании трагедии уже достаточно писалось. Исходя из понимания «Гамлета» как пьесы действия, механически отсекая психологическое развитие образов от интриги пьесы, уничтожая зерно философских размышлений действующих лиц, Акимов делал это всеми доступными ему режиссерскими путями. Идейная катастрофа повлекла за собой сценическое крушение. И если внутренний подход к «Гамлету» целиком противоречит вахтанговскому пониманию спектакля, то таким же кричащим противоречием был весь режиссерский и актерский подход к спектаклю. Вахтангов допускал такое предательское и тонкое оружие, как ирония, лишь в качестве средства раскрытия глубочайших философских проблем. «Чудо святого Антония» и «Турандот» — отнюдь не бессмысленные безделушки, а спектакли, несущие в себе утверждение тех или иных начал. «Гамлет», последовательно проводящий иронический прием как прием, вне философского смысла, осужден на внутреннюю пустоту. Такой огромной зияющей пустотой кажется весь спектакль, несмотря на пышность костюмов, обилие декораций и блеск красок.

Режиссерская мысль Акимова шла от обратного. Она была уже своеобразным схоластическим reductio ad absurdum Шекспира — приведением его к нелепости. Акимов полемизировал с Шекспиром во имя самой полемики, так сказать, «полемики в себе».

Отвергая философское истолкование «Гамлета», рассматривая пьесу только как новую историю борьбы за престол, Акимов почему-то не догадался, что вряд ли может {64} быть интересна для современного зрителя борьба наследника и короля, происходившая в Дании за много столетий до наших дней, если эта борьба не исполнена философского и социального смысла. Пренебрегая философской идеей, Акимов исходил из положений пьесы. Отдельные и отрывочные положения пьесы определяли стиль и истолкование спектакля. Отрывая эти положения от развития образов, Акимов брал их как исходные точки своей режиссерской мысли. Сценические положения, а не столкновение образов доминировали в спектакле. Они механически диктовали сценические характеристики и влекли за собой персонажей пьесы. Этот же режиссерский ход «от обратного» является для Акимова доминирующим при истолковании образов, в зависимости от тех или иных, порою вымышленных им самим положений. Соперничая с Шекспиром, Акимов не обнаружил в себе мастерского драматурга. Он легко и свободно превращал Офелию в легкомысленную девушку, не замечая, что цинические куплеты сумасшедшей Офелии были бы во много раз драматичнее в устах Офелии невинной, чем в устах Офелии порочной. Он не замечал, что его франтоватый Лаэрт, доведенный до карикатурной иронии, становится бессмысленным с момента своего возвращения в Данию, когда он вступается за честь сестры. Он не замечал, что его Гамлет, лишенный живой мысли — в каких бы кабинетах он ни сидел, в какие бы глобусы ни смотрел и какими бы черепами ни интересовался, — становится бессмысленным для наших дней, так как зритель не может в нем увидеть ни бунтующего человека Ренессанса, ни «нисходящего феодала», ни даже, в худшем случае, бунтующего интеллигента наших дней, как это было у Моисси и М. Чехова. В пьесе Акимова нет столкновения миросозерцании, Акимов прячется за события.

Акимову чуждо понимание внутреннего развития действия. Он предпочитает внутреннему действию внешнюю интригу. Пьеса для него — цепь положений. Ему кажется, что события на сцене интересны вне зависимости от мотивировки. Он восполняет отсутствие внутренней действенности сложным сценическим орнаментом движений, костюмов, красок, декораций. По существу, его основной режиссерский и декоративный прием сводится к внутреннему омертвлению смысла пьесы, к торжеству на сцене вещи. Он смотрит на сцену и на жизнь глазами художника, который останавливает на миг течение жизни и эту остановленную жизнь переносит на сцену. Его интересует действительность {65} не в ее развертывании и не в ее становлении, а в ее остановке. Внутренне Акимов равнодушен к теме любой выбранной им пьесы. Она ему нужна лишь как предлог для выражения своего личного мировосприятия и своего личного мироощущения. Эту остановленную жизнь, приукрашенную средствами театра, он показывал и в «Разломе», и в своих александринских спектаклях, и в особенности в «Коварстве и любви». В современных пьесах Акимова связывает и обязывает тематика. В классических пьесах он берет основным законом самовыявление. Будучи художником, он, по существу, не любит театр. Он пользуется сложной машиной театра — актерами, бутафорами, писателями, композиторами — для того, чтобы поставить на сцене художественную картину, и в этом смысле он возвращается к традициям «мирискусничества». Точно так же, как Бенуа рисовал в Художественном театре в Москве и в Большом драматическом театре в Ленинграде огромные мертвые полотна насыщенных и тонких красок, которым подчинял движения актеров и смысл пьесы, Акимов строит сейчас на сцене свои игрушечные трехмерные декорации, подчиняя декорациям и картинкам остановившейся жизни всех участников спектакля. В каком-то смысле Акимов смыкается с самым ранним натурализмом Художественного театра. Ему кажется, что на сцене играет вещь сама по себе, а не актер играет вещью. Если для Вахтангова всякая вещь на сцене получала смысл только оттого, как с нею обращался актер и насколько она служила выражением отношения к действительности актера, то, с точки зрения Акимова, вещь подчиняет актера и не актер играет вещью, а вещь играет актером.

Вот воздвигнуты на сцене акимовские декорации, вот как мертвые вылеплены дубы, вот стоит подстриженный сад Полония, вот вздымается черная лестница замка — и вы ясно видите всю нежизненность тех бутафорских подражаний жизни, которые делают сцену похожей на паноптикум. И в этом паноптикуме мертвых эстетизированных строений двигаются такие же мертвые эстетизированные фигуры актеров. Разве случайно, что в вахтанговском спектакле почти неизменно два момента вызывают взрыв аплодисментов? Оба раза они относятся не к актерам, а к играющим вещам. Вся сцена «мышеловки» заменена плащом короля. Вы не видите разыгрывающегося действия, вы не видите того, как король принимает обличительную сцену «мышеловки», в которой должна явственно обнаружиться его виновность, вы не различаете спрятанное в тени лицо {66} Гамлета, вы слышите лишь вопль толпы, вы видите лишь огромный красный плащ, несущийся по лестнице, к которому приклеплен актер Симонов, играющий короля. Плащ играет за короля и за Гамлета. И после того как перестает играть плащ, становятся ненужными слова пьесы. Лошади играют за актеров в сцене леса. Когда следовало подойти к раскрытию отношения Гамлета к Офелии, когда нужно было бы подвести зрителя к нарождающемуся трагическому столкновению короля с Гамлетом, в этот момент внимание зрителя привлечено к двум гарцующим лошадям. Зачеркивая трагедию ради зрелищной красоты, Акимов осуществляет мизансценировку, принимая ее за основу и не интересуясь образами пьесы. На двух креслах вздымаются друг против друга, остановив на минуту жизнь, король и Гамлет. И эти две белые фигуры, сидящие друг против друга почти в воздухе и неистово смотрящие друг на друга, могут быть Гамлетом и королем, могут быть и персонажами другой пьесы, другого автора. Акимов заставляет короля и королеву вести диалог в кровати, хотя они так же спокойно могли бы вести этот диалог в другом месте, как совсем не обязательна для Гамлета встреча с Офелией в лесу во время охоты, около дупла, в котором прячется король. Но Акимов-художник так видит жизнь и так видит мир. Остановленная жизнь, воплощенная в мертвых людях, возникает для него на сцене. И тогда, когда в распоряжении Акимова находится актер, его менее всего интересует внутреннее развитие образа.

Вахтангов учил мастерству внешней техники при эмоциональной взволнованности, при сложном внутреннем рисунке образа; он внимательно следил, как в связи с действительностью растет, бунтует, падает и побеждает человек: умелое развитие и оценка положений Вахтангова могут привести к построению социального, классового образа. Акимов, напротив, охотно сводит образ к одной доминирующей черте. Он закрепляет эту доминирующую черту, отсекая все добавочные элементы образа. Он обедняет образ ради возможности окрасить его одной краской. Он предпочитает не живой, противоречивый, борющийся и страдающий образ — он любит маску человека. Вместо актера он видит декоративное полотно. Надев на актера маску, он заставляет не актера играть внутренний ход и действенный смысл пьесы, а заставляет играть вместо актера грим и костюмы. Подобно тому как пьеса для Акимова — собрание статических положений, так и образы пьесы для него — собрание гримов и костюмов. И потому великолепный {67} трагический образ Орочко — королевы, запоминающийся с первого ее появления, остается не разрешенным до конца. Он запоминается потому, что запоминаются и грим и костюмы. То же самое можно отнести к любому исполнителю этого спектакля шекспировской трагедии в понимании Акимова. Он исчерпывает каждый образ в первом действии, зрителю больше ничего не остается от него ждать, кроме развития интриги. В лучшем случае он даст мнимый социальный символ. Поняв с самого начала порочность короля и властность королевы, зритель не увидит ни одной новой черты применительно к ним в долгом развертывании бывшей шекспировской трагедии. Для рассказа той интриги, которую выбрал Акимов, вряд ли нужен такой долгий срок. И если у Акимова такая болезненная любовь к пьесе интриги, то даже среди пьес Шекспира можно было бы выбрать другую, построенную в этом смысле с гораздо большим искусством, чем «Гамлет», внимание которого устремлено преимущественно на философские проблемы. А раз действительно Акимов обескровливает актера и обращает сцену в мертвую вещь, то можно ли говорить о верности вахтанговской традиции?

Только несколько раз за долгое течение спектакля вахтанговское начало прозвучало в нем, и почти всегда это ощущение возникало не от режиссерского истолкования, не от актерской игры, а от той музыки, которую, наперекор Акимову, написал Шостакович. Первое появление Гамлета, тот марш, с которым уходит король, наконец «Dies irae» дают глубокое сочетание современного языка и ощущения трагического начала, которого так умел добиваться в театре Вахтангов. Может быть, только первое появление Гамлета заставляет волноваться по отношению к этому образу. Этот марш полон тревоги и ощущения трагических конфликтов, но потом спектакль обманывает зрителя. Порою кажется, что спектакль мешает слушать музыку Шостаковича, не говоря уже о Шекспире. Сценически же Шекспир почувствовался только после вступления «Dies irae», в том мрачном диалоге, который со свечами в руках ведут Лаэрт и король на панихиде по Офелии.

Спектакль обманул ожидания любящих Вахтанговский театр зрителей. Не Шекспир и не Вахтангов звучали со сцены театра в этот день, а обескровивший трагедию Шекспира и омертвивший вахтанговских актеров художник, с бесстрастным взглядом взирающий на остановившуюся в его глазах жизнь. И от этого спектакль был намного незначительнее {68} того, что мог бы дать Вахтанговский театр при своих данных и при своих актерах.

Прежде на маленькой сцене театра Вахтангов делал большие спектакли. Сейчас на его большой сцене Акимов сделал маленький спектакль.

Перед Вахтанговским театром со всей категоричностью стоит вопрос, быть ему Театром имени Вахтангова или Театром имени Акимова. И если «Гамлет» был лишь случайным этапом на пути развития театра, то чем скорее театр задумается над подлинными творческими основами своей деятельности, в самом глубоком смысле слова, чем меньше он будет схематизировать, тем будет для него спасительнее.

Вахтанговский театр переживает сейчас трудный, сложный период. «Гамлет», уводящий театр от подлинной перестройки, звучит для него предостережением: для театра наступила пора окончательного выбора между внешним усвоением идей современности и глубокой перестройкой своего миросозерцания, при полном учете всех драгоценных свойств вахтанговского наследства.

«Советский театр», 1932, № 7 – 8

# К пятнадцатилетию советского театра

Октябрьская революция получила большое театральное наследие. Сквозь накипь последних предреволюционных сезонов предстояло разглядеть подлинные ценности старого театра и приступить к их переоценке. Нужно было наполнить театр новым содержанием, так как все формальные поиски вне этого оставались бесплодными. С другой стороны, новое содержание, ворвавшееся в театр вместе с революцией, требовало и новых сценических форм. Одновременно с перестройкой или отмиранием старых театров шло рождение и развитие новых. Этот сложный внутренний процесс занял почти все пятнадцать послереволюционных лет. В ожесточенной борьбе защитников академических театров и вождей «левого» фронта выковывалась новая театральная линия. В течение пятнадцати лет накапливался новый репертуар; проблемы нового актера и нового осмысления спектакля в целом получили первостепенное значение. Театр, прежде сторонившийся политической направленности, шаг за шагом входил в гущу общественной жизни.

{69} Основные проводники буржуазного влияния на театр постепенно отмирали или видоизменялись. В течение первых же революционных сезонов были принуждены закрыться Суворинский театр в Петрограде, Незлобинский и Драматический театры в Москве. Целые сценические жанры, как, например, фарс, исчезли со сцены. Только художественно сильные коллективы прошлого сохранились, найдя в окружающей действительности толчок для нового творчества. Кризис, переживаемый ими в годы войны, сменился очищением их сценических традиций и переходом к углубленному, живому творчеству.

Споры о театральном наследстве входили в самую сердцевину жизни театра. Они ставились как вопрос о традиции. То был спор о законах мастерства и о роли художественного наследия прошлого в суровые годы революции. Суть противоречий старых театров, объединенных в группе академических, заключалась в необходимости внутренне понять и принять революцию и в невозможности при этом быстро и фактически ее выразить. Волна революции бросила театру богатый, ранее чуждый ему материал. Овладеть им сразу театры с установившимся мастерством не могли. Прежде чем подойти к революционной теме, нужно было органично принять ее в себя, очистившись от дурного налета, который покрыл многие из них в предреволюционные годы, нужно было пересмотреть свое художественное и общественное миросозерцание. Предстояло перерождение театра. Рассказ о работе этих театров в послереволюционные годы — это рассказ об их внутренней перестройке. Это был трудный и мучительный процесс. Он сопровождался часто неудачами и противоречиями. Все колебания, которые переживала интеллигенция в этот переходный период, отражались на судьбе театров. Недолговременный саботаж быстро сменился лояльным отношением к Советской власти. Но дело шло не об административных взаимоотношениях, а о слиянии интересов искусства с интересами революции.

Если академические театры не могли немедленно и органично стать революционными (и напрасно было бы предъявлять к ним это невыполнимое требование), то перед ними встала задача быть достойными хранителями классического репертуара. Рамки психологического и бытового театра не выдержали натиска нового зрителя. Требовалось искусство большого масштаба, которое освободило бы сценическое мастерство от прежних штампов. Овладение классическими пьесами — процесс длительный и трудоемкий. {70} Но только таким путем и можно было очистить подлинную сценическую традицию. В эпоху военного коммунизма, в годы суровой борьбы, голода и бедности академические театры постепенно высвобождали подлинное зерно своего искусства, для того чтобы сделать его затем готовым к выражению идей и жизненных явлений, которые несла эпоха. Не убивая, а, напротив, развивая традиции, следовало найти им живое творческое применение. В колебаниях, под прорвавшимися явно противоречивыми влияниями, накапливая материал, вбирая в себя опыт революционных лет, театр шел к выполнению этой задачи.

Начав постановками классиков, порою опускаясь до случайного быстро исчезнувшего репертуара, Художественный и Малый театры медленно, но без всякого приспособленчества — что было их заслугой — всматривались в окружающую жизнь. Их новое миросозерцание выражалось и в выборе старых пьес, и в толковании новых, и, наконец, в изменении способов сценического выражения. Для Малого театра глубоко знаменателен путь от плакатно-народнического «Посадника» до социально-художественного анализа «Растеряевой улицы». Еще более показателен его переход от наивно либеральных пьес вроде «Железной стены» к постановке «Любови Яровой» или к «Разгрому». В свою очередь и МХАТ, ставя задачу каждой постановкой дать ответ на волнующие современность проблемы, от «Дней Турбиных» через «Бронепоезд 14-69» перешел к созданию таких политически насыщенных спектаклей, как «Страх» и «Хлеб». В классических пьесах МХАТ высвобождал выразившуюся в них социальную сущность эпохи. Потому этапами в его развитии явились «Женитьба Фигаро», «Горячее сердце», «Воскресение». С точки зрения МХАТ, отразить современность на сцене можно, лишь всесторонне показывая сдвиги, происходящие в сознании людей, и глядя на события эпохи через психологически насыщенный образ человека. К решению этих задач театры идут через колебания и неудачи — не так легко и просто творчески осмыслить события, перестроившие мир. Поэтому многие из спектаклей были художественно недостаточно выразительны и еще чаще — половинчаты, незрелы, а порой и ошибочны по замыслу. Поэтому наряду с «Любовью Яровой» Малый театр испытал неуспех «Вьюги»; МХАТ наряду с «Бронепоездом» или «Воскресением» вступил в противоречие с автором в «Растратчиках».

Такова в основных чертах эволюция академических театров за пятнадцатилетие. Однако не эти театры говорили {71} полным голосом в эпоху военного коммунизма. Другие, более молодые и гибкие, независимо взяли слово и решительно встали на путь поисков новых форм сценического воздействия и новых способов выражения своих ощущений. МХАТ и старая плеяда театров снова мощно прозвучали, когда определилась эволюция их миросозерцания и когда философские и социальные проблемы выдвинулись на первый план. То было в годы социалистической реконструкции. В годы же военного коммунизма зритель искал иных, неизмеримо более острых ощущений и требовал соответственных форм воздействия. Левизна формы, отметавшая привычные рамки старого театра, имела за собой не менее глубокие корни, чем ожесточенная защита традиций и актерского мастерства. Разрушающий пафос революции находил соответствие в разрушающем натиске на старый театр, пафос созидания — в быстром изобретательстве новых форм и горделивых постройках театральных представлений, которые брали на себя режиссеры. Еще не имея нового актера и современной драматургии, режиссер стал подлинным автором театрального спектакля.

Традиции бытового театра была противопоставлена иная традиция — традиция народного театра и балагана. Бунт «левых» широкой волной вливал на сцену резкие и обостренные приемы. Но рано или поздно бунтарские настроения «левых» должны были получить более конкретное идеологическое содержание. Завершая первый круг развития, соприкоснувшись с эпохой преимущественно декларативно и отстраняя спутников, которые были только случайными попутчиками на этом пути, «левый» театр приблизился к пониманию законов формы и к анализу мастерства. При этом он перемещался в некоторую пленительную, но вполне умопостигаемую область. С его эстетических метафизических высот одни уходили в «малые формы», наполненные, однако, живым содержанием, другие выбирали путь монументального искусства. Но для тех и для других более близкое соприкосновение с революцией сделалось убедительной необходимостью. Фантастические сады «формального рая» перестали удовлетворять даже его творцов.

Характерно, что Камерный театр, выказывавший ранее пристрастие к внешней красочности, становится все более сжат, скуп и сосредоточен. От пышности «Брамбиллы» и вычурности «Адриенны» он приходит к скупости «Федры». Чем более работает Таиров, тем сосредоточеннее делается его мастерство, тем более он предпочитает внутреннюю {72} строгость в сценических истолкованиях («Любовь под вязами» и «Негр»). Исчерпав пафос изобретательства, он пришел к поискам нового содержания. «Созвучие революции» стало обязательным не только в плоскости формы.

Сильный толчок развитию театра дал Вахтангов. Его темой стало перерождение человека в мировых событиях современности. Острота и смысл его поисков возрастали и потому, что он был учеником психологического театра. Вахтангов произвел взрыв внутри, сохранив строгие законы актерского мастерства — верность «системе внутреннего оправдания». Враг беспредметности на сцене, он, однако, жадно впитывал формальные богатства, выработанные театром. Он искал новый сценический язык, отказываясь от довлеющего внешнего правдоподобия. Он пытался наполнить сцену тревогой эпохи и гулом событий, которые он получал в качестве впечатлений от текущих дней. Он давал внутренне оправданную и насыщенную дерзость внешних форм, и в этом была его сила. Напрасно было искать в его постановках сюжетной близости с современностью. Ни в «Гадибуке», ни в «Турандот» этого не было. Но он сумел посмотреть на них глазами современника, «слушающего музыку революции», захваченного пафосом ее приятия. Оттого его творчество было глубоко обещающим. Вахтанговский подход к спектаклю значительно повлиял на работу остальных театров. Развитию же вахтанговского наследства посвятил себя театр его имени. Перед театром стояли опасности формального истолкования вахтанговских принципов. Порою он впадал в своего рода холодную изощренность («Коварство и любовь», «Гамлет»), выхолащивая живое содержание пьесы. В лучших спектаклях он поднимался до развития вахтанговских принципов, до живой, остросовременной, хотя бы и противоречивой мысли («Барсуки», «Заговор чувств»). Наиболее помог этому театру М. Горький своей пьесой «Егор Булычов и другие».

Проводимая Вахтанговым формула «созвучия революции» явилась лишь первым требованием современности к театру. На ее основе вырастали затем другие, более насущные требования. В театре эта формула служила преимущественно формулой интеллигенции; поскольку процесс понимания революции интеллигенцией был мучителен и долог, эти его качества отразились в театре.

Иные требования острее и резче выдвинул Мейерхольд, ориентируясь на широкие массы, которые влились в театр. Формулу «созвучия революции» он заменил формулой «Театрального Октября», формулой пролетарского искусства. {73} Он хотел не только внутренней близости к революции, но и конкретного выражения ее содержания. Громко заявив требования политического театра, Мейерхольд формулировал то, что думали многие. Он осуществлял театр, который помогал бы непосредственно делу строительства и защиты Советского государства. Его переоценка старого наследства была решительной, его переустройство театра — коренным. Эстетические задания слились для него с идеологическими. В противоположность бытовому актеру, Мейерхольд мечтал об актере-трибуне, который поведет за собой воодушевленную им массу. Старым системам актерского воспитания он противопоставлял новую, основываясь на изучении физических данных актера и пытаясь применить принципы рефлексологии к актерской игре.

Враждуя с эстетическим украшательством, которое связывалось в его представлении с мещанским театром, обнажая актерское мастерство, Мейерхольд вне внешних правдоподобий по-своему все более сближал театр с жизнью. Отменив занавес, убрав боковые кулисы, уничтожив рампу, он расширил сценическое пространство вверх, вдоль, вниз, чтобы глаз зрителя видел все сценическое пространство, на котором происходило действие. Используя самые резкие приемы, Мейерхольд произвел переоценку понимания театральности. Введя на сцену подлинные материалы — железо и дерево, не боясь резкого вторжения жизни на сцену, введя приемы кино, балагана и фарса, он одновременно возвращался к истокам площадного театра, был определителей и категоричен в выражении основных идей. От «Мистерии-буфф» через «Землю дыбом», вплоть до «Последнего решительного» Мейерхольд с крайней последовательностью ведет нить политического театра. Одновременно он производит переоценку классического наследства, пытаясь в каждом случае найти то социальное зерно, которое совпадает с философским смыслом произведения. Он как бы раздвигает рамки произведения, чтобы через него посмотреть в лицо автора и эпохи.

Невозможно охватить в кратком очерке эволюцию всех театров и театральных мастеров. Важно отмстить, что вместе с наступлением эпохи мирного строительства театр, ранее отодвинувший драматургию на второй план, очутился лицом к лицу с репертуарным кризисом, с необходимостью снова вовлечь в театр автора. Театры стремятся воспитывать своих авторов. МХАТ группирует вокруг себя авторов — «попутчиков», как Леонов, Булгаков, Всеволод Иванов, Катаев, Олеша, Тренев, и пролетарских авторов, как Афиногенов {74} и Киршон, всем своим репертуаром отражая противоречия и стремления интеллигенции, «принявшей революцию». Мейерхольд, развивая формулу политического театра, ориентируется на поиски новой формы драматургии, ставя пьесы Маяковского («Клоп», «Баня»), Безыменского («Выстрел»), Вишневского («Последний решительный»), Эрдмана («Мандат»), Олеши («Список благодеяний»). Театры работают с Ромашовым, Файко, Глебовым и другими авторами, каждый из которых по-своему выражает современную жизнь. Камерный театр наряду с пьесами современников и классиков больше внимания уделяет западной драме (О’Нил, Газенклевер).

Одновременно со становлением драматургии начинается формирование нового театра. За последнее десятилетие в театр пришел ряд новых актеров, которые пытаются соединить основы старого мастерства с новизной сценических форм. Не отметая традицию, они используют ее лучшее наследие, освободившись для творчества обобщающих образов. Мастерство «стариков» является в этом смысле большой опорой. Качалов, Леонидов, Москвин в МХАТ, Климов, Садовский в Малом театре, Коонен в Камерном дают прекрасные образцы истолкования современных и классических образов. Плеяда молодых актеров МХАТ и вахтанговцев по праву занимает первые места в советском театре. Вместе с тем актерское мастерство становится на путь острого внешнего выражения современной мысли и современной психологии. Встают коренные вопросы толкования образов. Актеры «левого» толка, как Глизер, Бабанова, Мартинсон, Гарин, Ильинский, ищут почти преувеличенные формы для выражения своего мироощущения.

Одно время наступил период взаимовлияния театральных течений. «Левые» формы, казавшиеся привилегией определенных театров, стали критически осваиваться бывшими академическими. Их искусство перестало носить музейный характер. Взаимовлияние грозило и некоторыми существенными опасностями. Поспешное усвоение формальных завоеваний, не связанное с внутренним переломом — переломом миросозерцания, приводило к эклектике. Порою казалось, что произойдет нивелировка театров, что, скажем, Театр МОСПС, последовательный проводник публицистического реализма, совпадет в своих художественных путях с Театром Революции, создавшимся под новаторским влиянием Мейерхольда. Несоединимые сочетания конструктивизма с бытовой манерой, применение эстетически изощренной игры к тематике гражданской войны {75} грозили забвением художественного лица театра, и чем своеобразнее было это лицо, тем опаснее для него становился уравнительный подход.

Тем важнее за метаниями театров разглядеть развитие их подлинного лица. Таиров, создавший театр обобщенного по его выражению, «конкретного реализма», не может и не должен мириться с внедрением в его театр натуралистического начала. Неудача с «Линией огня» и прекрасное и умелое истолкование «Негра» или «Любви под вязами» для него не случайны. Зрителя интересует — и для развития искусства необходимо — своеобразие, а не нивелировка художников. В стремлении к наиболее полному раскрытию революции было бы ненужной самонадеянностью думать, что сейчас оно в силах одного какого-либо художника. Современность настолько значительна и разнообразна, что допускает и — более того — требует ее раскрытия всем богатством театральных стилей и приемов. Оттого, как бы ни боролись между собой в плане искусства Мейерхольд и Таиров или метод МХАТ и биомеханика, эта борьба, по существу, является творческим соревнованием и ростом советских театров.

В процессе этой творческой борьбы и застает театры пятнадцатилетие Октября. За последние сезоны в Москве мы не раз наблюдали молодую силу нашего театра. «Улица радости» в Театре Революции, «Без вины виноватые» в Студии Малого театра, «Чудак» в МХАТ 2‑м, «Егор Булычов» в Театре имени Вахтангова — свидетельства силы и возможностей наших театров.

«30 дней», 1932, № 10 – 11

# Простые слова «Мстислав Удалой» в Театре Красной Армии и «Матросы из Катарро» в Театре ВЦСПС

В двух небольших театрах, не занимавших до сих пор ведущего места в московской театральной жизни, сыграны Два очень показательных спектакля. Это «Мстислав Удалой» в Театре Красной Армии и «Матросы из Катарро» в Театре ВЦСПС (бывш. Пролеткульта). Они значительны не по формальной новизне, напротив, оба спектакля не блещут изысканным внешним новаторством, скорее и правильнее {76} говорить об их простоте, сосредоточенности и правдивости. Несмотря на все их недостатки и противоречия, о них хочется говорить не словами обычной театральной рецензии, а как о важных и нужных жизненных и социальных явлениях.

За последние годы, несмотря на явное желание драматургов и театров прорваться к проблемам современности и к живой жизни во всей ее противоречивости, яркости, силе, эти стремления часто подменялись приемами, успевшими превратиться в штамп. Народились и прочно закрепились на сцене образы «братишки»-матроса, «железобетонного» комиссара, залихватских партизан, и только изредка сквозь всю мишуру театрального и литературного наряда сквозило подлинное и глубокое ощущение тех живых людей, которые творили революцию, жертвовали для нее, ошибались или шли вперед. Есть темы в театре и литературе, которые не допускают бутафорщины и для которых оскорбительна литературная декламация. К числу таких тем в первую очередь относится тема гражданской войны — тема о том, как в 1918 – 1920 годах партизаны или красноармейцы преодолевали, казалось бы, непреодолимые препятствия и лишения ради торжества того дела, в которое они верили со всей силой простоты и мужества.

Эти два спектакля и пытаются сорвать привычный и обольщающий театральный наряд, привычные театральные приемы, для того чтобы вернуть нас к идеям и проблемам гражданской войны и показать их во всей ясности живых и близких нам образов. Заранее нужно оговориться, что простота этих спектаклей отнюдь не связана с упрощением или отсутствием глубокой мысли, что их правдивость совсем не означает слепого подражания и фотографического натурализма, что люди, в них показанные, даны не в их «внеклассовом бытии», а в их живом противоречивом развитии, в соединении личных, неповторимых, индивидуальных черт с их классовой сущностью.

Основная сила этих спектаклей лежит в подходе режиссера и актерского коллектива к выбранным темам: сквозь драматургический текст они смотрели в ту реальную жизнь, которая шла в эти годы в далекой Германии или на фронте борьбы с белогвардейщиной. И тогда оказывалось, что рассказывать о гражданской войне — вовсе не значит изображать на сцене боевые, батальные картины, ожесточенную пулеметную стрельбу и страстную декламацию о самопожертвовании и героизме. Оба спектакля заставляют нас смотреть, как просто, мужественно, без {77} всякой декламации и риторики умирают защитники революции. Театру нужно было найти строгость и простоту, пои которых тринадцать смертей, рассказанных в «Мстиславе Удалом», не показались бы приевшимся театральным эффектом или разжиженным повторением однажды потрясшего случая. Внимание зрителя в «Мстиславе» театр сосредоточил на внутренней жизни защитников бронепоезда. Поэтому тема гражданской войны выросла во всей ее первоначальной силе и глубине. Поэтому театр сосредоточил свое внимание на скупых мизансценах, отказавшись от внешних эффектов.

Как это редко случается в театре, я в большинстве случаев видел перед собой не переодетых актеров, с большей или меньшей долей приблизительности изображавших красноармейцев или партизан, а такие же значительные, простые и волнующие образы, какие известны нам по дням гражданской войны и которые воскресают перед нами со страниц мемуаров. Особенно замечательно в этом смысле исполнение А. М. Петрова, который сумел сыграть красноармейца Суслова — человека внешне неприметного, «одного из многих», наивного в своем героизме и жадно пытающегося овладеть непонятными еще для него вопросами, — сыграть с огромным обаянием, без опять-таки привычной в нашем театре фальшивой залихватскости и удальства. Петров внешне как будто даже приглушил образ, лишив его сколько-нибудь красочного, яркого внешнего облика (режиссером он осужден на одну мизансцену в течение чуть не всей пьесы). Искусство актера в ином — в передаче почти незаметными движениями рук, лица, интонацией постепенного внутреннего роста образа. Работа Завадского, который ставил «Мстислава» вместе с Яншиным, заслуживает самого глубокого внимания. Она говорит о том, что режиссер и театр — огромная творческая сила, отнюдь не повторяющая автора, но раскрывающая автора и рассказанную им жизнь с точки зрения своего миросозерцания, своего видения жизни. Миросозерцание театра совпало с миросозерцанием нашей современности. Театр подвел нас к истокам нашей революции. Он заставил увидеть в людях гражданской войны предшественников строителей Магнитки и Днепростроя. Он заставил молодое поколение, не знающее гражданской войны, по-новому понять и почувствовать не только внешние, но и внутренние перемены, которые происходили в те дни и которые по-настоящему переделывали человека и открывали ему глаза на смысл происходящего социального {78} переворота. В этом смысле театр шел верным путем, и зритель уходил из театра иным, чем в него пришел. Те же основные черты примечательны и для спектакля «Матросы из Катарро» Вольфа — Вишневского в Театре ВЦСПС. Тема пьесы — неудачное восстание на германском флоте во время империалистической войны. Трагический конфликт заложен в столкновении недостаточно осознанной воли матросов к восстанию с неотчетливостью руководства этим восстанием и с хитростью военного командования. Пьеса о катастрофическом восстании, об отходе от него основной массы матросов, о сдаче восставшего корабля сулила большие внутренние противоречия. Вольф — Вишневский не всюду с ними справились. Так, недостаточно отчетливо нарисован образ руководителя восстания Франца, не разгадавшего воли масс и совершившего большие тактические ошибки. Дело, однако, не в тех или иных недостатках пьесы, а в режиссерском (режиссер Дикий) и актерском подходе, который делает третий акт спектакля таким же значительным явлением, как и спектакль «Мстислав Удалой». Театр ВЦСПС сумел показать галерею образов германских матросов, через которые зрителю становились ясны те противоречия, в которых живет пролетариат западных стран. И снова, так же как и в «Мстиславе», это достигнуто не внешними эффектами, а тонким, умным и очень волнующим внутренним и сценическим рисунком. И снова такая задача требовала большого мастерства, четкости и сосредоточенности, которые единственно позволили донести до зрителя замысел театра. И потому в серии октябрьских премьер среди всех удач и неудач эти два спектакля особенно запоминаются своей строгостью, ясностью и той человечностью, которая присуща пролетарскому искусству, той человечностью, которая лишена всякой чувствительности, но которая говорит о роли каждого в социалистическом строительстве страны.

«Литературная газета», 1932, 5 декабря

# «Маньчжурия — Рига» Новый театр (бывш. Студия Малого театра)

В драматургию входит ряд новых молодых имен. Среди них — П. Фурманский, автор только что показанной в Новом театре пьесы «Маньчжурия — Рига». Молодое поколение {79} явно испытывает влияние драматургов старшего поколения — в первую очередь Афиногенова и Олеши. Жадность к большой теме соединяется с подчеркнутым интересом к драматургической форме. Начинающих драматургов волнуют проблемы, связанные с самыми насущными, вопросами жизни страны. Но одновременно они ищут своеобразный театральный угол зрения: они хотят не только правдиво показать потрясшие их куски жизни и раскрыть волнующие их вопросы, они также страстно ищут убедительного и нового сценического языка, театрального наряда, который позволит зрителю свежо посмотреть на окружающее. Они хотят зорко мыслить, остро видеть и ярко показывать.

Так замыслил свою пьесу и П. Фурманский. Но он разделил частый грех драматургической молодежи — замысел сильнее выполнения. Опыт автора и его намерения оказываются в явном несоответствии. Как будто театральная и литературная задача первоначально возникла у автора самостоятельно, в отрыве от богатого жизненного знания, а самое содержание явилось лишь дополнительным и подчиненным материалом. Здесь и коренится основная ошибка спектакля. Программа обещала значительные вещи. Она обещала рассказать, как во время «восьмидневного пути от восточной границы до Москвы» в сибирском экспрессе происходят сближение и столкновение людей, как «врывающаяся в окна творческая юность страны» раскалывает едущих на «своих» и «чужих». Замысел остался в пределах формального опыта. Молодой драматург выбрал труднейшую форму и писал пьесу без твердой законченной интриги. Но внешне бездейственный сюжет ставит более ответственные задачи. Он требует от автора глубины психологического рисунка, блеска языка, остроты диалога, точности и емкости характеристик, которые могли бы увлечь зрителя вне зависимости от интереса к интриге, и, конечно, более всего, первоочередно, идейной насыщенности. Зритель был вправе ожидать напряженного столкновения идей, возникшего среди пассажиров поезда, типичности образов и умело данного ощущения живой жизни, перебрасывающейся за рамки экспресса; зритель вместе с выдуманными автором путешественниками хотел увидеть «творческую юность страны».

Этого не случилось. Зритель стал свидетелем случайной поездки случайных людей, которыми он вправе не заинтересоваться. Фурманский остановился на полпути, или отступив перед трудностями своего первоначального замысла, {80} или не найдя в себе сил для его последовательного выполнения. От большой темы он повернулся к самодовлеющему рассказу о железнодорожной поездке. Испугавшись бездейственного сюжета и возможного равнодушия зрителя, он покупал внимание зала ценой легкой развлекательности. Ряд шутливых дорожных приключений заслонил большую тему. Внешне действенные, а внутренне не связанные куски только на минуту могли привлечь интерес зрителя. Веселый и разбитной парень увивался за французской горничной, неизменная английская мисс кокетничала с молодым клерком, происходили недоразумения с остановкой поезда — собрание веселых положений и немудреных трюков легко превращало пьесу в обозрение.

Между тем намерения автора были сложнее. Автор не нашел им, однако, опоры в тех образах, которыми он населил сибирский экспресс. Схватывая отдельные яркие и характерные черточки, он не доводит их до законченного рисунка. Он дает лишь намеки на образ. Зритель не успевает заинтересоваться ни одним из пассажиров поезда. Потому он мало кому сочувствует и мало кого ненавидит. Из‑за легкого скольжения по образам создается впечатление, что о появляющихся в пьесе немецких пассажирах, русских пограничниках, английских путешественниках зритель уже где-то читал и намного интереснее, чем это получилось у Фурманского, — как будто эти герои без «жизненной биографии», но со «сценическим паспортом» перенесены в пьесу из литературных впечатлений, а не жизненных наблюдений. Не сделав пьесу «веселой», автор не сделал ее и идейно насыщенной; разорвав «форму» и «замысел», он не развернул до конца ни психологии, ни судьбы своих героев. Пьеса, предназначенная быть острой, стала тусклой.

Недостатки пьесы стали недостатками спектакля. Режиссер (А. Кричко) внешними приемами возмещал отсутствие в пьесе глубины. Та же программа сообщала, что «задача оформления спектакля» заключается в том, чтобы изолированные «интимные» сцены перерастали в «обобщенные явления». Для этого не давала материала пьеса, отнюдь не монументальная и отнюдь не обобщающая. Оттого эффектные декорации возникали как феерическая концовка, как живая картина, заменяющая отсутствующие внутренние финалы актов пьесы. Мелькающие за окнами поезда Байкал, Кузнецкстрой, показанные со всем богатством изобретательности (художник Босулаев), обращались {81} в самодовлеющие картины, отнюдь не обязательные для пьесы, а оставалось — довольно точное изображение поезда, занимательная техническая ловкость «чистых перемен» и т. д.

Но если оформление внешними путями стремилось к обобщению, то актерское исполнение пребывало на уровне внешней характерности. Оно было ниже обычного уровня спектаклей бывшей Студии Малого театра. Пьеса построена на эпизодических ролях. В этих случаях требуется особая актерская выразительность. На этот раз ее не оказалось у актеров театра, в затруднении остановившихся перед бледностью литературных образов и не нашедших силы к самостоятельному творчеству.

Неудача спектакля не должна огорчать ни драматурга, ни театр. Это не катастрофа и не провал. Но это предостережение против творческой неотчетливости, смещения задач и поверхностного подхода к современности.

«Известия», 1933, 10 октября

# «Враги» Малый театр и Театр МОСПС

«Враги» М. Горького включены сейчас в репертуар многих советских театров. В Москве они показаны в Малом и Театре МОСПС. Для того и другого театров новая работа оказалась большим испытанием — пьеса требует тонких сценических методов. «Враги» нелегки для сценического осуществления, как нелегка вообще драматургия Горького. Не удивительно, что попытки играть Горького, не учитывая свойственных ему особенностей, оканчивались неудачей. Фактически они обедняли внутреннее содержание его пьес. Предреволюционные театры сталкивались с отсутствием привычных сценических амплуа и подчеркнутой интриги. В этом смысле горьковская драматургия родственна чеховской, но способы выражения и внутренняя их сущность глубоко различны. Горький сознательно называет свои пьесы «сценами». От каких бы причин ни исходило это свойство горьковского письма, его необходимо учесть и сценически разгадать. Основы его драматургии неотделимы от его беллетристики. Режиссерам и актерам нужно искать ключ в стиле и манере его рассказов и повестей и больше всего — в общем миросозерцании и мироощущении Горького. Проще говоря, при постановках {82} пьес Горького театр должен своими, театральными средствами выразить и восполнить то, что Горький авторски дает в своих рассказах и что скрывается за репликами его действующих лиц. Опираясь на общую идею пьесы, на внутреннее развитие образов, на словесное богатство, режиссеры и актеры должны искать ярких и выпуклых сценических красок, родственных Горькому-писателю. Не найдя общего зерна каждой картины, нельзя играть Горького. Театры часто пугаются внешней разрозненности его сцен. Но первое впечатление обманчиво: картины объединены внутренне. Театру предстоит собрать воедино хитро рассыпанные автором наблюдения, поняв и угадав их единство и внутренний ход.

Первое, что их объединяет, — сценическая атмосфера, замечательное чувствование Горьким ритма и настроения сцены, дыхания эпохи. Этим проникнуты все его пьесы, начиная с «Мещан» и кончая «Достигаевым». Во «Врагах» сценическую атмосферу отлично почувствовал режиссер Малого театра Хохлов и закрыл на нее глаза режиссер Театра МОСПС Рубин. В основе спектаклей лежат, по существу, два принципиально противоположных и взаимно исключающих подхода.

Рубин напрасно увлекся преждевременным обобщением. Художник театра Босулаев, пренебрегая ремарками Горького, построил огромную стену с решеткой и поместил на ее фоне такой же огромный богатый дворянский дом с колоннами. Театр стремился, видимо, передать замкнутость жизни капиталистов, но неожиданно добился утери зрителем ощущения жизни фабричной. Высокая ограда отрезала от фабрики не только капиталистов, но и зрителей, и как бы удачно ни были исполнены образы отдельных рабочих, в общем рисунке спектакля они казались выходцами из далекого и неконкретного мира. Рубин заблудился в трудной форме горьковской пьесы. Не отделяя важного от неважного, оставляя течение пьесы на одном уровне, режиссер как бы шел от реплики к реплике, не замечая за разбросанностью эпизодов больших жизненных кусков: он помнил об общей идее пьесы, но не нашел ей полнокровного цельного выражения. Оттого ритм первого акта напряжен, но лишен тревоги, оттого нет ощущения «покойника в доме» во втором.

Напротив, Хохлов и художник Левин отказались от преднамеренных и подчеркнутых обобщений. Они предоставили самим зрителям делать выводы — к ним неизбежно толкал внутренний ход пьесы. В Малом театре пьеса {83} в основном умно и тонко разобрана и понята. … Небольшой прифабричный дом. За забором виднеется фабрика. Гудки и глухой шум машин. Ритм тревоги и беспокойства. Фабрика беспрерывно напоминает о себе. Наблюдая за хозяевами, зритель думает о рабочих. Сквозное действие акта — будет или нет закрыта фабрика. И сцена смерти Скроботова, разработанная с замечательными деталями, звучит прологом надвинувшейся открытой борьбы. Режиссер связывает действующих лиц длинной цепью сложных отношений и настроений. Он наполняет жизнью и типичностью каждый кусок пьесы и каждую мизансцену, не допуская пустых мест. Он внятно прочел то, что таится за репликами и что их связывает. И хотя далеко не все исполнения Малого театра были убедительны, убедителен основной подход к пьесе, позволивший раскрыть глубину и страстность происходящих во «Врагах» событий.

Образы Горького встают в его произведениях с необыкновенной силой. Горький мыслит ярко, выпукло, замечая самое характерное, — отнюдь не натуралистически. Он видит в людях их индивидуально-неповторимое и их исконно-классовое. Отдельные реплики горьковских героев — ключ к их миросозерцанию. Это ставит перед актерами задачи большой трудности. Актеру быть просто «как в жизни» мало, если под этим понимать мелочную точность. Надо быть и «как в жизни», но так ярко и отчетливо, как это доступно художнику горьковской силы, и самое главное — увидеть и понять ту проблему, тот вопрос, которыми охвачены все горьковские персонажи. Не почувствовав идеи, владеющей образом, или почувствовав ее неправильно, нельзя играть Горького. Не поймав единого внутреннего хода, объединяющего все высказывания героев, нельзя играть Горького. За каждым из них — долгая жизнь, которая сквозит в их словах и ощущениях. Мы предвидим их будущее. Это люди с большой биографией. Мы присутствуем лишь при одном коротком, но глубоком отрезке жизни.

Было бы соблазнительно и легко, согласно установившейся за последние годы привычке, играть социальную маску, но это наиболее неприемлемый для Горького путь, ибо, разоблачая либерала или жандарма вообще, Горький разоблачает данного либерала и данного жандарма. Играть социальную маску толкало актера бросающееся в глаза изначальное разделение героев на два лагеря. Как это ни странно, при общем правильном подходе в Малом театре прорывалась манера «социальных масок» и, напротив, {84} в Театре МОСПС было несколько глубоко очерченных образов. Оба театра дали крепкие актерские спектакли. Актерское исполнение потребовало бы подробного анализа.

Здесь нужно отметить лишь его основные линии.

Главная трудность для исполнителей в том, чтобы без назойливого схематизма, но с полной убедительностью донести до зрителя особую атмосферу каждого из противоположных лагерей. Нужно найти живую характерность обоих классов и эпохи и в то же время — характерность каждой индивидуальности. Театры не всегда этого достигали. Были актерские толкования, идущие мимо пьесы и автора. Так, в обоих театрах остался неясным образ Татьяны Луговой. Степень ее возможного сближения с пролетариатом не раскрыта. Это человек без прошлого и будущего. Театр отказался ее осудить или оправдать. И одновременно образ потерял беспокойную стремительность и злую иронию эпохи увлечения Комиссаржевской и начавшегося господства декадентства. Неясен в Малом театре и Яков Бардин — слишком крепкий и злой для заблудившегося интеллигента. Как будто театры не нашли разгадки людей «между двух лагерей».

Театр МОСПС дал в большинстве живые фигуры рабочих, для «хозяев» часто пользуясь «социальными масками». Малый театр дал «маски» рабочих, в большинстве верно наметив фигуры «хозяев». «Хозяева» Театра МОСПС (Арсенцева, Комиссаров, Давидовский) и «рабочие» Малого театра (Костромской) сыграны приблизительно в одной манере: роли взяты не в их развитии, а в заранее данном статическом положении. Они густо окрашены одной краской и резкой, негибкой, привычной характерностью, той, которой актеры привычно изображают злых хозяев и добродетельных рабочих. Из явления в явление они повторяют самих себя. Оттого напор и истеричность Арсенцевой для изображения Клеопатры родственны благообразному резонерству Костромского — Левшина. Произошло как бы возвращение на сцену подновленных амплуа, противоречащих всему существу художественной манеры Горького.

В Театре МОСПС победителем оказался Ванин. Он нашел великолепные краски для выражения внутреннего отпора хозяевам, той взволнованной мысли, которой наполнен Левшин. Роль взята не прямолинейно, а глубоко и сложно. Внешняя простота и внутренняя сила. Недоверчивая и скрытая ирония и углубленная вера. Трезвость {85} мысли и горячность сердца. Оттого образ лишен малейших следов резонерства, заметных в исполнителе Малого театра, и оттого же этот Левшин получает право сказать от имени рабочих заключительные слова пьесы.

В Малом театре наиболее сильной оказалась молодая актриса Богатыренко (Надя). Не берусь судить, имеем ли мы в данном случае счастливое совпадение индивидуальности с образом и насколько серьезны ожидания, возбуждаемые этим исполнением. Но ее роль в спектакле Малого театра стала такой же ведущей, как Левшин в спектакле Театра МОСПС. Непосредственность, угловатость, наивность, жадность мысли, протест против несправедливости даны с заражающей правдивостью. Избегли опасности «социальной маски» Радин (Захар Бардин) и Климов (Печенегов). Радин играет тонко, иронично, Климов — более откровенно и плакатно, согласно той манере, в которой написаны Горьким эти образы, но оба актера вновь обнаруживают свое виртуозное мастерство, находя для каждой роли массу неожиданных оттенков и психологических переходов. Внушительность, плавность манер, самодовольство фразеологии у Радина неразрывно связываются с незатейливой легкостью мышления, а напыщенное и очень типичное генеральство Печенегова — Климова обнаруживает застывший и заносчивый, хвастливый, доходящий до абсурда консерватизм его восприятия жизни в целом.

Каковы бы ни были итоги постановки «Врагов» для обоих театров, эти спектакли во многом прояснили проблему Горького на современной сцене.

1934. Публикуется впервые

# «Привидения» и «Ромео и Джульетта» Театр-студия С. Радлова

Хочется верить, что Театр-студия под руководством С. Радлова оправдает ожидания, возбужденные его первыми спектаклями. Этот театр чуждается затейливой и бесплодной претенциозности. Он не прибегает для своих спектаклей к упрощенной переработке текста; его не соблазняет легкая и надоевшая возможность «подогнать» пьесу под свои театральные данные. Уже на первых шагах {86} он обращается к Ибсену («Привидения») и Шекспиру («Ромео и Джульетта»).

В своей работе над «Привидениями» Радлов сделал попытку освободиться от «символизма» Ибсена. Режиссер боролся с загадочными недомолвками норвежского драматурга. Он отказался от обычного неврастеничного толкования роли Освальда. Через семейную драму Радлов пытался раскрыть ложь буржуазного общества и лицемерие его морали. Но замысел требовал такого актерского мастерства, которым студия еще не обладает. Внутренний рисунок ролей был свеж и нов, но актерское мастерство было явно недостаточным для его выражения.

Принципиальную правильность общей линии театра подтвердила и постановка «Ромео и Джульетты». Радлов хотел дать «Ромео» без надоевшей оперной мишуры и лживого блеска бенгальских огней. Он хотел дать правду без мелочности быта, в строгих и законченных формах. Спектакль так и сделан — без ложной красивости, но с подлинной красотой, без приподнятой торжественности, но с побеждающей страстностью, без грустного умиления, но с протестующей силой. Конечно, молодость и темперамент исполнителей сыграли свою роль — их хорошо использовал Радлов. Конечно, много помог прекрасный перевод А. Радловой. Но более всего этот спектакль убеждает в правильности пути, выбранного режиссером, трудного пути овладения сложной театральной культурой для создания больших спектаклей современности.

«Известия», 1934, 11 июня

# «Бешеные деньги» Малый театр

Ряд московских театров возвращает на сцену постановки прежнего репертуара без сколько-нибудь серьезного изменения их толкования, ставя целью ознакомление зрителя с прошлым театра и демонстрирование актерского мастерства. Вряд ли можно отрицать закономерность и интерес для широкого зрителя отдельных постановок подобного характера, и это особенно относится к возобновлению «Бешеных денег» Островского на сцене Малого театра. В Малом театре за многие десятилетия установилась определенная и строго выработанная традиция исполнения пьес Островского. Малый театр, вообще славящийся {87} мастерством актерской игры, Показывал и в пьесах Островского сочные образы, яркость жанровых фигур и в первую очередь блестящую подачу текста.

Когда год назад Малый театр возобновил «Бешеные деньги» для районного филиала, он, вероятно, не предвидел того успеха, который выпадет на долю этой постановки. Перенесенный на основную сцену и показанный в новых декорациях К. Юона, спектакль сохранил свою основную направленность. Зритель как бы присутствует на спектакле старого Малого театра, исполнители ведут диалог непосредственно «на зрителя», без каких-либо сложных мизансцен; так же свободно, «вкусно» они подают текст Островского, стараясь донести до зрителя каждое слово писателя; так же просты декорации Юона, напоминая о прежних спектаклях театра.

Актеры, играющие в обоих составах спектакля, показали, что они овладели традициями театра, и в то же время обнаружили еще раз, что их актерское мастерство также стоит на уровне этих традиций. Яблочкина и Гоголева, Климов и Ленин, Головин и Яковлев, Костромской и Горич, Бриллиантов и Соловьев не вносят существенно новых черт в исполняемые образы по сравнению с их знаменитыми предшественниками (когда-то в «Бешеных деньгах» играли Федотова, Лешковская, Южин, Правдин и другие), но каждый по-своему, со своеобразным мастерством и сценической уверенностью раскрывает блестящую страницу прошлого Малого театра.

«Известия», 1934, 4 октября

# Завадский в Театре Красной армии

Десяток лет отделяют вновь народившийся Театр Красной Армии в Москве от красноармейских трупп, которые играли на фронте в дни гражданской войны.

Для бойцов остались незабываемыми приезды актеров на фронт. Перечитайте страницы воспоминаний и вы увидите, с какой жадностью встречали актеров на фронте и с какой благодарностью провожали их. Пускай это искусство было порой неполноценно, репертуар случаен — колебался между самыми примитивными агитками и отрывками классических произведений, — но эти спектакли в наспех приспособленных помещениях или на неуклюжих {88} площадках под открытым небом давали их зрителям огромную духовную пищу.

Период социалистического строительства поставил перед театрами Красной Армии новые задачи. Они не могли никоим образом довольствоваться зачастую вынужденно низким уровнем передвижных трупп, объяснимым тяжелыми условиями гражданской войны. В мирных условиях театрам нужно было идти по пути требовательности, не занимаясь приспособленчеством и не подменяя искусство ненужными суррогатами. За пять лет существования московский Театр Красной Армии прошел трудный путь исканий, неудач и побед. Собирая актеров различных школ и направлений, он самостоятельно решал проблему репертуара, поскольку не мог ограничиться весьма немногочисленными военными пьесами. Одно было ясно, что какой бы репертуар ни был намечен, перед театром встанут задачи глубокой содержательности и такой же большой, содержательной простоты. «Мстислав Удалой» и «Гибель эскадры» и явились спектаклями принципиального значения, которые определяют собой лицо Театра Красной Армии. В них перенесены не художественные приемы двадцатых годов, а внутренняя, насыщенная атмосфера эпохи гражданской войны. Если прежде такая атмосфера царила не столько на сцене, сколько среди зрителей, то теперь она воскресла на сценических подмостках с тем достоинством искусства, которого требует эпоха. И в том и в другом спектаклях самое значительное — простота и строгость, с которыми переданы не только эпизоды, но самая сущность гражданской войны. Театр решительно отказался от поверхностной агитационности, от неумелого, лживого подлаживания под зрителя. Он отказался от преувеличенной чувствительности, свойственной многим театрам. Театр Красной Армии не бьет на жалость и не добивается дешевого успеха. Взволнованный героической гибелью защитников бронепоезда и судьбою Черноморской эскадры, театр не пытается передать нужную атмосферу через батальные сцены или через фейерверк эффектных сценических приемов. Он избегает ненужной красивости, как и удручающего натурализма.

Завадский — постановщик этих спектаклей — упорно борется с шаблоном театрального изображения гражданской войны. В его спектаклях не увидишь непрерывной суеты и сумятицы или наигранного героизма, облаченного в привычные театральные штампы. Ему нет надобности изображать врага в том уже приевшемся состоянии разложения {89} и пьянства, которое невольно обесценивает победу Красной Армии, но которое стало постоянным и, по существу, бессмысленным штампом при изображении белой армии. Любая бутафория, усиленный треск пулеметов и огромные массы статистов изгнаны со сцены Театра Красной Армии. Завадский умеет находить такого рода выразительные детали, которые при точности замысла создают впечатление огромного полотна. Они воздействуют на ассоциативное восприятие зрителя, заставляют работать его фантазию. Режиссерские приемы обусловлены не только маленькой, необорудованной сценой театра, они продиктованы осознанными художественными принципами, положенными в основу постановок. Для того чтобы создать впечатление об огромном военном корабле, достаточно показать его небольшую часть. Для того чтобы показать лес, окружающий осажденный бронепоезд, достаточно нескольких веток, выступающих из ночной тьмы.

Две актерские удачи характеризуют метод работы театра: А. М. Петров в «Мстиславе Удалом» и А. Е. Хохлов — в «Гибели эскадры». Петров играет пулеметчика, защитника бронепоезда, еще не умеющего понять и до конца осмыслить происходящие события; Хохлов — начальника эскадры — адмирала, человека большой культуры, знатока своего дела и непримиримого врага красных. Оба образа выполнены с предельной скупостью и с предельной правдой. Для Петрова характерны полное отсутствие мишурного героизма, отказ от внутренней бутафорщины того типа «братишки», который стал штампом и заслонил своими удалыми театральными приемами подлинное лицо бойцов Красной Армии.

Биографии героев Петрова и Хохлова начинаются задолго до того, как назначен их выход на сцену, они появляются на ней не только для того, чтобы выполнять театральную функцию. В отдельных деталях, в манере держаться, говорить, двигаться, проступает их прошлое. Зритель может рассказать и про захудалую деревеньку, в которой воспитывался солдат-пулеметчик, с ее забитой жизнью, и о насильственной мобилизации в царскую армию, и о том, как постепенно перед его глазами раскрывалась социальная правда, как своим бесхитростным сердцем он понял для себя необходимость защиты бронепоезда от белых. Петров с поразительной ясностью раскрывает на сцене рождение нового сознания, те первые проблески, которые делают мир ясным и понятным. Оттого-то так проста и в этой своей простоте по-настоящему {90} трагична смерть пулеметчика в опустевшем бронепоезде. Хохлов рисует врага, умелыми тактическими приемами пытающегося обойти командование красных. В нем ни одной черты преувеличенного злодейства, той подчеркнутости, которые обычно делают на сцене образ откровенно явным для зрителя и почему-то не раскрытым для действующих лиц пьесы. Плавная походка, манера цедить слова, умные, подозрительные глаза и в то же время какая-то внутренняя потерянность, неуверенные поиски выхода характеризуют великолепный образ, созданный Хохловым. По этим двум исполнителям, как бы дающим общий тон всему актерскому составу, равняются остальные участники спектаклей.

Защищая свои художественные принципы и тщательно работая с актером, Завадский добился того, что противоречие актерских школ и направлений стало все больше и больше скрадываться в атмосфере той принципиальной простоты и строгости, которых добивается театр. Завадский нашел общий язык для разнородной труппы, идя не от их театральных приемов, а от того нового миросозерцания, которое определяет собой форму спектаклей. Он пробуждает это миросозерцание в отдельных актерах, и тогда для них становятся ненужными и лишними те театральные приемы и эффекты, которые еще недавно должны были казаться им драгоценным средством для убеждения зрителя. В Театре Красной Армии на наших глазах происходит процесс формирования актера, говорящего со своим зрителем ясным языком, но нигде не снижающегося до упрощенности или примитивности.

Театр избрал самый трудный путь — путь строгого большого искусства, который становится внятным для самых широких масс, начиная от интеллигенции и кончая рядовым красноармейцем.

1934. Публикуется впервые

# «Веселые страницы» Московский театр сатиры

Спектакль оправдал свое название. Веселое искусство старого водевиля заблистало и заиграло на сцене Театра сатиры легкими и бодрыми красками. Руководитель спектакля Н. М. Горчаков нашел верный подход к этому великолепному жанру, сохранившему и для наших дней {91} театральную прелесть и задорную жизнерадостность. Режиссура спектакля заранее отмела и реставрационный подход, который обратил бы спектакль в лекцию по истории театра, и намеренную стилизацию, которая грозила засушить эти веселые сценические анекдоты.

Театр разгадал стиль каждого из трех водевилей, включенных в программу спектакля, он внушил своим актерам радость чувств, которая помогла им задорно высмеять своих водевильных героев. Оттого-то так смешили и похождения наследников «Чудака покойника», и веселые страдания французского кондитера («Муж всех жен»), и переодевание женихов-соперников («Дядюшка о трех ногах»).

Каждый из водевилей был сыгран в отличном ансамбле, но для каждого из них театр выдвинул ведущего актера: в «Чудаке покойнике» им был П. Н. Поль, с хорошей трогательностью и наивным пафосом игравший старика актера; в «Дядюшке о трех ногах» — Р. Г. Корф, давший великолепную характерность и мнимую серьезность, которые делают водевиль особенно смешным; наконец, в «Муже всех жен» — В. Я. Хенкин, показавший образец блестящей по темпераменту, юмору и разнообразию игры, восходящей к лучшим традициям водевильного мастерства.

Все три водевиля прекрасно оформил художник Я. З. Штоффер, который в соответствии с общим режиссерским замыслом сумел декоративно передать особенности каждого водевиля — и гравюрность французского искусства, и живописность итальянской комедии, и холод николаевской эпохи. Работа Штоффера выполнена с подлинным вкусом и мастерством. Она, несомненно, поможет тому, чтобы этот веселый и легкий спектакль прочно вошел в репертуар Театра сатиры.

«Известия», 1935, 4 января

# Театр Леонида Леонова

Леонид Леонов пришел к драматургии от беллетристики Драматургия стала частью его общелитературной деятельности. В пьесах его творческие особенности приобретают более резкие и выпуклые черты, а некоторые элементы его дарования проступают в них более четко, чем в рассказах. В его театре, как под увеличительным стеклом, делается более явственной описываемая им жизнь. Ощущение {92} Леоновым театра лишено спокойствия и тишины. Воспринимая театр мажорно, он воздвигает сценические глыбы; какой бы темы он ни касался, он, по существу, строит монументальный театр и исключительные образы. Он хочет театральной необычности и силы, хотя при этом выбирает сюжеты отнюдь не исключительные, а вполне обыденные. Он добивается яркости сценических характеристик, хотя рассказывает о людях простых и внешне серых. Театр усиливает страсти его героев, он внутренне их обнажает и демонстрирует зрителю с какой-то жестокостью, неколебимостью и неумолимостью. Театр Леонова — жестокий театр. В театре Леонов становится суше и властнее, здесь он менее всего сентиментален. Он ни на секунду не рассчитывает на испытанные театральные эффекты, он не верит в них и презрительно их отвергает. Он не ловит зрителя на удочку дешевых приемов и не добивается его слез и восторгов трогательными положениями или сценами уютной жизни. В его драматургии нет ни выигрышных положений, ни трогательных монологов, ни сентиментальных сцен — монологи суровы, положения просты, образы угловаты и негармоничны. Отказавшись от привычных театральных соблазнов, Леонов проявляет строгость в выборе сценических приемов.

Хотя пьесы Леонова редко ставятся, а некоторые из них и совсем не появлялись на сцене, можно говорить об особенном *театре* Леонова — о его драматургии, занимающей свое, особое место в нашей литературе. Он написал не много пьес. Большинство из них совпадает с его беллетристическими вещами — «Барсуки», «Провинциальная история», «Скутаревский». Лишь «Унтиловск» и «Усмирение Бададошкина» с самого начала написаны в драматургической форме. Было бы, однако, неверно заключать, что основные театральные вещи Леонова являются только «инсценировками» — простым переложением в удобный сценический ряд отрывочных картин из романов-повестей при формальном учете так называемых законов сцены. Перенося образы и сюжеты своих прозаических произведений в пьесы, Леонов дает им новое звучание и иное качественное значение. Это не механический перенос из одного жанра в другой — это новый вид творчества на основе собственного авторского материала. Необходимо добавить, что «Провинциальная история» первоначально задумывалась как пьеса, а «Скутаревский» — в двух вариантах: эпическом и драматургическом.

Может быть, лишь первый драматургический опыт {93} Леонова — «Барсуки» — носит на себе явную печать инсценировки. Огромный материал романа не укладывался в тесные рамки сценического времени. На протяжении четырех часов явно невозможно, механически следуя за романом, в живых образах передать его содержание. Он поневоле распадался на отдельные эпизоды. Каждый из них был верен и ярок, но каждый из них оставался лишь частью большого и неизвестного зрителю полотна.

Инсценировка «Барсуков» была вполне правомерна в годы своего появления. Тогда драматургия, воспитанная на формальных приемах, была еще далека от жизни, и сухими схемами часто заменялись психологически сильные образы. Поэтому даже разорванные и отрывочные «Барсуки» превосходили остальные пьесы того времени яркостью, не говоря уже о полнозвучной силе и свежести образного языка Леонова. На сцене заострялись одновременно и недостатки «Барсуков». Жизнь «зеленых» была раскрыта с замечательной убедительностью, а лагерь красных изображался неотчетливо и туманно. Отступили на второй план образы Павла и красных комиссаров — для них в отрывках из романа не нашлось достаточно сценического материала, они проходили бледными тенями на фоне восстаний и борьбы. Инсценировка «Барсуков» таила в себе недостатки всех инсценировок, она была лишена внутренней формы, и соединение нагроможденных друг на друга эпизодов явно вредило драматургической цельности вещи. В особенности это касалось образов, отрывочно намеченных в инсценировке. Они дразнили богатством заложенных в них возможностей, но их сквозное действие было не ясно, а внутренняя линия прерывчата.

Леонов входил в драматургию колеблясь, проходя первоначальный период театральной учебы, впервые на практике знакомясь с законами сцены. Они были отличны от хорошо изученных им законов беллетристики. Обучение стоило не дешево. Результат был неизвестен — подчинится ли Леонов установленным законам драматургии или же, напротив, овладеет ими, для того чтобы строить пьесы по-своему, подчиняясь внутренним требованиям своего театра, не похожего на существующие. Случилось второе. Леонов сохранил в пьесах присущее ему своеобразие, но именно оно казалось многим несценичностью и отпугивало от постановки его пьес на сцене.

Следующие пьесы Леонова уже не имели недостатков инсценировок. Обладая законченной и крепкой драматургической композицией, они носят явную печать своеобразия {94} леоновского дарования. Он идет не проторенным путем. Основываясь на глубоких реалистических наблюдениях, он обобщает их до символов. Если уж пытаться искать определений, которые могли бы наиболее точно охватить сложную леоновскую драматургию, то уместно будет назвать ее символическим реализмом. Леонов не довольствуется жизненной верностью или психологическим правдоподобием. Он упорно хочет в глубине явлений современности вскрыть их философскую основу. Он ищет философских обобщений, он борется за театр мысли, он заинтересован глубиной идейного содержания. Драматургия, как и литература вообще, рассматривается им как способ ответить на мучающие его вопросы. Его пьесы могут казаться шероховатыми и дисгармоничными, но ничто не может лишить их искренности и правдивости. По ним, так же как и по его романам, можно проследить внутренний путь Леонова, приведший его к активному участию в социалистическом строительстве. Субъективный художник, он через театр выражает свое отношение к жизни. Через сценические образы он первоначально показывал силы, которые считал враждебными революции, силы, которые коренятся в остатках буржуазных отношений. Его драматургия полна гнева и сарказма, пафоса и грубоватого юмора.

Подобно многим художникам, Леонов воспринимал революцию с этической стороны, как силу, освобождающую внутренний мир человека и разрушающую собственническую психологию. Поэтому он часто подменял социальное психологическим. Он ненавидит мир собственничества, эгоизма, подпольных чувствований и обнажает его самыми различными приемами и в самых различных проявлениях. Воспитывавшийся в старом мире, он зорок на все уродливое и прежде всего хочет уничтожить наследие этого мира; за внешней ласковостью и подчеркнуто сентиментальными чувствами он видит их подлинные корни, и тогда, как в «Провинциальной истории», во всей отвратительной силе встает лицо провокатора, предателя и убийцы. Леонов не верит никаким гримам и не мирится ни с какими масками. Он знает, до каких высот злобного пафоса может подниматься все гнилое, и через унтиловского человечка Павла Червакова разоблачает психологическую сущность контрреволюции.

Леонов интересуется в первую очередь психологическим зерном социального явления. Он следит за сложными переплетениями, из которых складываются переживания {95} людей. Но чем дальше он пишет, чем явственнее становится для него великая созидательная сила социализма, тем отчетливее вырисовывается гибель черваковых и петрыгиных и тем больше его влечет к людям нового общества. Подобно тому как он разоблачает зерно контрреволюции, точно так же он утверждает психологическое зерно революции, упорно стремясь проникнуть в психологию нового человека. Есть прямой ход от унтиловского ссыльного попа Буслова, плюнувшего в лицо архиерею, к передовому ученому, профессору Скутаревскому. Есть прямой ход от провинциального человечка Червакова к столичному вредителю и бывшему богачу Петрыгину. Леонов верил, что унтиловские снега растопятся. Теперь вера перешла в знание. Галерея унтиловских человечков отходит в прошлое и становится анахронизмом. Леонов увидел неизбежность конца купца Бададошкина и невозможность воскрешения Червакова. Но он стремится к большему. Он хотел бы, чтобы черваковские черты, которые еще копошатся в глубине отдельных людей, были навсегда выброшены из их сознания и переживаний. В этом стремлении — основной пафос леоновской драматургии.

Собирая в своих черваковых и петрыгиных отдельные разбросанные черты, создавая обобщенные образы, Леонов избирает и обобщенные места действия. Действие наиболее совершенной его пьесы происходит в глухом городишке Унтиловске. «Провинциальная история» разыгрывается в заброшенном провинциальном городе, «Усмирение Бададошкина» — в типичной, но отнюдь не бытовой купеческой квартире. В небольшое пространство своих пьес Леонов хочет включить необъятные российские просторы. Находящийся в тундре и засыпанный снегами Унтиловск — образ уходящей России. Провинциальный городок — место больших страстей и взрывов. Бунт мещанина и контрреволюционера, восстание пошляка, лицемерие провокатора раскрываются в обстановке, которую легко можно отнести к любому и в то же время ни к какому определенному городу. Леонов и здесь мыслит обобщенными категориями, но наполняет их живым, конкретным содержанием.

Сценический пейзаж Леонова отнюдь не самодовлеющ. Он приобретает значение по контрасту или по сходству с его героями. Унтиловск запорошило снегом, по нему гуляет ветер и метели, и одинокая звезда светит над его пустынными переулками. Томительной тоской веет от него, но в нем зреют силы, которые взорвут его изнутри и уничтожат Червакова. Спокойный городок «Провинциальной {96} истории» наполнен запахами деревьев, весенними грозами, он стоит на высоком обрыве, откуда особенно прекрасной кажется природа и вместе с ней жизнь. Но его домашний тихий уют вскормил искривленные и страшные чувства, а его обитатели пропитаны неистощимой ложью. Леонов пишет об обыкновенных людях, об обыкновенных городах, но он умеет видеть в них необыкновенные черты. Люди неотъемлемы от его сценического пейзажа. Не напрасно он так заботливо выписывает ремарки — вы видите, какую силу неустроенности получает обстановка в Унтиловске и какой пафос стяжательства заложен в Бададошкине.

Здесь мы подходим к одному из наиболее ценных свойств Леонова-драматурга. Его обобщенные образы наполнены личным пафосом. Он берет их в моменты наибольшего и неумеренного обнажения их желаний и страстей, а значит, и наибольшего саморазоблачения. Враль — помещик Манюкин, купец Бададошкин, студент Арсений Скутаревский, Черваков, Петрыгин, Штруф и Редкозубов живут напряженной, растерзанной жизнью. Каждый из его героев задумался над вопросами жизни, с какой бы точки зрения он к ней ни подходил, но не каждый находит на них ответ.

Леонов наблюдает, как силы революции всколыхнули людей и довели их чувства до высочайшего напряжения. Одни угрожают и кричат в страхе, как Черваков, другие мечутся в поисках выхода, как Редкозубов, третьи предчувствуют и предвидят новую жизнь, как Буслов, четвертые ее делают, как Скутаревский. Ни одно из действующих лиц леоновских пьес не остается спокойным. Внутренние бури бурлят в них, строящаяся страна вызывает в ее врагах страхи и суеверия. Воплощенная в них — в обнаженной сущности стяжательства, эгоизма и похоти — собственническая старая Россия возникает в пьесах Леонова как осужденная, но яростно борющаяся за свои мнимые права на существование. Нельзя пройти мимо особенной атмосферы леоновских пьес, полных кипения страстей, мыслей и чувствований, которые таятся за внешним спокойствием. Страсти его героев неограниченны, даже по внешности у них выдающиеся черты. Огромен Буслов, монументальна тоскующая по плотской любви жена Бададошкина, елеен и тих провокатор, неистов влюбленный Редкозубов и страшен в своем невежестве Аполлос. Каждый из них олицетворяет то или иное явление старой российской жизни и в то же время сохраняет свою неповторимую индивидуальную сущность.

{97} Внутренний конфликт леоновских пьес развертывается вокруг натиска контрреволюции против неудержимого хода революции. Раскрытие внутренней контрреволюции — одно из основных положений пьес Леонова. Она имеет под собой почву и представляет явление несомненной внутренней сложности. Леонов расширяет рамки пьес богатством наблюдений, замечаний и рассуждений. Борьба ведется ожесточенно, она поднимается Леоновым до философских обобщений и кончается катастрофой и внутренним опустошением контрреволюционных сил. Пафос и гнев оказываются лживыми и пустыми, и уходящему в метель и снег Павлу Червакову остается только отчаянно умолять позволить ему еще немного подышать уютом и теплом. Идеи, которые казались подобным ему людям высокими, оказываются мелкими, а их чувства — себялюбивыми, отталкивающими и низкими.

Для раскрытия этого основного конфликта Леонов пользуется противоположными красками. Он любит высокий трагизм и густой, полнокровный, яркий юмор. В самом комизме Леонова есть пугающая жесткость: его юмор лишен мягкости и лирики, он близок к сарказму. Комедия о Бададошкине становится порою преувеличенной, фантастической — барин в очках, невероятный продавец и покупатель старой России, легко входит в рамки фантасмагорической сатиры, где все действующие лица являются жуткими масками и призраками прошлого.

Нарочито резкий в юморе, Леонов прерывает патетические сцены житейскими наблюдениями. Он порою пользуется натуралистическими приемами как отдельной деталью, не будучи натуралистом в целом. Его разоблачительные наблюдения следуют за патетическими сценами, как бы служа их аналогией и вскрывая лживое зерно контрреволюционной патетики. Черваковская проповедь уюта и тепла переплетается с омерзительной жизнью попа Ионы и его дочерей, а проповедь Арсения Скутаревского разоблачается упадочнической атмосферой организованной им вечеринки.

В смехе Леонов не ласков, напротив, его смех звучит издевательством и презрением. Но если так преувеличенно ярко вырастает в театре Леонова жизнь, если так велик гневный и критический пафос Леонова, то где же лежит та черта, которая делает образы живыми и, несмотря на их внешнюю преувеличенность, убедительными? Леонов находит лирическое зерно, которым движется человек, зерно его ненависти и любви. Редкозубов мечтает об Италии, {98} где «печи топят апельсинами». Черваков ужасается открывшейся перед ним «вечности», от которой он бежит и напрасно прячется. Бададошкин наслаждается радостью накопления, Петрыгин мечтает о сладости мести. Каждый из них как будто смотрит вперед, но на самом деле живет прошедшим. Их оживляет и нежит теплая привязанность к дому, но как пуста эта привязанность и как мертв былой уют заброшенного дома. Они не замечают, что вокруг них все изменилось, что, не принимая новой жизни, они остались одинокими в мире запустения и тления.

Леонов выдвигает моральные проблемы. Он разоблачает старые этические нормы. Порой он ставит в центр внимания испытанные старые положения, которые нуждаются в новом разрешении. Он доводит до абсурда нормы старой этики и старую бытовую мораль. Такова основная проблема «Провинциальной истории»: тема об отце-провокаторе и разоблачившем его сыне. В тиши провинциальных садов и переулков разыгрывается эта неслышная драма Тихо, на покое, кончает жизнь отец-провокатор, благословляющий мир и принимающий его. И беспутный его сын, обнаруживший его тайну при разборе архива охранного отделения, не в силах ни публично раскрыть ее, ни уничтожить. Сила родственных чувств мешает ему разоблачить провокатора. Привычное моральное отвращение заставляет презирать отца, но старые этические предрассудки цепко держат его в своих лапах. Леонов не решается распутать завязавшийся вокруг этих противоречий узел. Этическая проблема остается неразрешенной. Трагический конфликт не получает исхода в рамках установившихся отношений. Смерть провокатора кончает пьесу. Леонов не досказал своих мыслей до конца.

В «Усмирении Бададошкина» до гиперболы доведена страсть стяжательства, снедающая Бададошкина и окружающих. Порою кажется: Леонов считает, что страсти прошлого поглотят их носителей, что в самом себе человек старого мира несет отраву, которая разрушит его организм, и новая социальная сила только ускоряет, а не определяет гибель зараженного этой страстью человека. Так в «Унтиловске» гибнет Черваков. Только в «Скутаревском» становятся для Леонова окончательно ясными те подлинные силы, которые разрушают прошлое. Черимов и Скутаревский противопоставлены миру Петрыгина и Штруфа. Эта сила, сила идей коммунизма, сила пролетариата, еще не до конца показанная Леоновым, несет гибель и осуждение прошлому.

{99} При Всех своих особенностях пьесы Леонова театральны. Леонов не следует ни штампам МХАТ, ни привычкам Мейерхольда. Он создает свой особый театр, и какие бы драматургические недостатки ни имели пьесы Леонова, они требуют от режиссера углубленного внимания. Пьесы Леонова не легко поставить и не легко сыграть. Они ждут своего сценического прочтения. Режиссуре предстоит угадать и сценически осуществить тревожную, тоскливую, неустроенную атмосферу этих пьес, атмосферу обреченности и гибели быта, сметаемого революцией. Режиссуре нужно увидеть и раскрыть ритм леоновской драматургии и за ее внешним спокойствием выявить напряженность страстей. Нужно хорошо разместить акценты, а главное — понять ведущую идею леоновской драматургии.

Здесь не обойтись без большой помощи актеров. Леонов пишет для них трудные роли. Только верно сорганизовав в определенное единство исполнителей, добившись общего настроения, режиссер раскроет зерно пьесы. Пьесы Леонова требуют от актеров точнейшего психологического анализа и умения разобраться в сложнейших внутренних противоречиях. Как бы подчеркнуты и огромны ни были его образы, они не вынесут сценического нажима и подчеркивания; они настолько красочны сами по себе, что ждут безошибочности от актера в смысле угадывания внутреннего социального зерна и строгости в выборе сценических красок. Леонова нельзя переигрывать и внешними эффектами заслонить смысл его образов. Как трудно и одновременно как соблазнительно для актера отыскать это зерно и тонкими приемами его сценически раскрыть.

Большую помощь в этой области должно оказать слово Леонова, его язык, полный мощных сравнений, метафор и всегда несущий в себе тот подтекст, который помогает актеру понять сущность образа и его задачи. Герои Леонова не только говорят — они думают, живут, страдают, мучаются, действуют, и к этой их внутренней жизни дает прямой ключ язык Леонова. Понять и осуществить Леонова на сцене — одна из благороднейших задач театра, ибо Леонов не бежит вслед за театром, а ставит ему большие задачи и является одним из художников, внутренне оплодотворяющих режиссера, актера и весь коллектив, работающий над его образными и значительными произведениями.

В кн.: Л. Леонов. Пьесы. М., 1935

# **{****100}** Р. Н. Симонов в «Аристократах» Погодина

Вахтанговцы поняли «Аристократов» иначе, чем Н. Охлопков. Они увлеклись темой пьесы больше, чем ее обработкой, которую дал автор. Они захотели увидеть процессы перестройки, описанные в «Аристократах», с большей силой и глубиной, чем этому давала повод цепь погодинских эпизодов. Б. Захава, ставивший пьесу, пришел в противоречие с легкой манерой письма Погодина. Он отяжелил пьесу, и она стала грузнее, потеряв при этом увлекательность, пленявшую в спектакле Реалистического театра. Принципиальная сила Охлопкова была не в отдельных трюках (порой они были очень спорны), а в том, что он, подобно Мейерхольду, освобождал постановку современной пьесы от утомительных деталей и тяжелого бытового груза. Он показал, что отношения людей есть главное в спектакле. Но он напрасно придал спектаклю черты карнавала, тем самым сведя до минимума роль труда в процессе перестройки беломорстроевцев, и без того неясную у автора. Он не до конца раскрыл актерские возможности: он напрасно облегчил образы и потому не сделал последних и необходимых выводов из выдвинутого им принципа.

Захава понял тему пьесы вернее, чем Охлопков. Но, боясь совпадений с конкурирующим театром, он ушел в противоположную сторону, и верно понятая тема не нашла верного выражения на сцене. Порою режиссеру мешал автор, порою он сам преувеличивал бытовые подробности. Все стало медленнее, грузнее и менее остро, чем у Погодина и Охлопкова. Тем не менее верное понимание темы прорывалось в отдельных актерских исполнениях и более всего в игре Симонова (Костя-Капитан).

Симонов — один из ведущих вахтанговских актеров. У него своя ярко выраженная индивидуальность и особая манера игры. За десятилетие сценической работы его актерское лицо как будто до конца выяснилось. Острый и иронический мастер, он был, если так можно выразиться, мастером психологической эксцентрики. Он любил в образе необыкновенное и разительное сочетание внутренних черт. Он объединял их в дразнящее и вызывающее целое, щеголял отточенностью формы и четкостью движений. Он часто ошеломлял больше, чем увлекал. Его приемы были неожиданны, резки, и его занимательное мастерство уже грозило преждевременно законсервироваться. А между тем наиболее удавшиеся роли Симонова заставляли видеть в {101} нем подлинно вахтанговского актера и предполагать в нем гораздо большее внутреннее содержание в противоположность все расширявшемуся увлечению внешним рисунком.

Роль Кости-Капитана на первый взгляд грозила Симонову большими опасностями. Она могла его окончательно закрепить в увлечениях эксцентрикой. Погодин подарил своему герою все выигрышные сценические черты, способные увлечь отзывчивого зрителя: и трогательность слов, и своеобразную гордость, и блеск юмора. Костя действительно стал любимцем зрителей погодинской пьесы. Симонова могли привлечь резкая характерность блатного мира, красочность авантюризма, остроумие прожженного дельца и неожиданность психологических оборотов.

У Охлопкова Костю играл Аржанов — актер большого сценического обаяния. Он широко использовал авторский материал. Он делал свою роль очень мягко. Он выдвинул в Косте его наивность и молодость. За его спиной не стояло большого прошлого. Победа над таким Костей вовсе не была уж так значительна. По существу, Аржанов кончал пьесу на втором акте — перерождение Кости кончалось на его назначении бригадиром… и оно было концом роли для Аржанова. Дальше играть было нечего. Аржанов талантливо и обаятельно исполнял вариации на одну и ту же тему.

Симонов пошел для себя по линии наибольшего сопротивления. Он отвергнул все легкие соблазны роли. Только его первое появление заставляло настораживаться. Этот резкий проход по сцене был театральным «выходом» героя, и зрителю почудилось, что Симонов схватил роль по внешней линии. Но впечатление было обманчиво — Симонов ведет роль резко, глубоко и умно. Он играет человека с прошлым. Его Косте под сорок лет. За ним длинная цепь преступлений, воровства и смутной, тяжелой жизни. Симонов играет трудность перерождения, а не легкость перестройки. Его внимание падает на вторую часть пьесы больше, чем на первую.

Для Кости — Аржанова перерождение заканчивается с момента его знаменательной беседы с Громовым и поручения ему бригады. Для Кости — Симонова здесь-то только и начинается трудный процесс перестройки. Для Симонова первые акты — только вступление в пьесу. Может быть, он Даже слишком долго держится одной краски озлобления и ожесточенности, которыми он наполняет Костю. От шуток Кости-Капитана делается не весело, а страшновато. Прошлая, полная пороков, вина и азарта жизнь вырастает {102} из всего его облика. Она — в серой матовости лица, в усталости озлобленных глаз, в нервности и остроте движений, в тяжкой мрачности юмора, в непобежденной тоске, и только порою легко проступают его своеобразная честность и такая же своеобразная и неподдельная гордость, которые станут основой его перерождения к лучшему и центральной линией второй части роли. Аржанов берет жизнь легко. Симонов — тяжело. Костя у Симонова отдирает от себя прошлое с кровью. Его драма начинается с того момента, когда ему оказано доверие. Здесь-то Симонов и становится особенно глубоким, разнообразным и сильным. Здесь он показывает во всей глубине богатство образа. Он ведет роль по сложной и трудной линии. Пробуждение в Косте большого человека, недоверие к себе и другим, желание и боязнь поверить, чувство обманутого доверия — все это Симонов передает с замечательной силой.

Только в финале пьесы он не находит себя до конца. Он лишен парадности, этот финал, — и это хорошо. В нем нет эффектных речей — и это тоже хорошо. Но во всей манере, с которой он сделан, в самой речи Кости есть какая-то нарочитая простоватость, а не большая простота, и она лишает образ той последней необходимой точки, которой ожидаешь от исполнения Симонова.

Симонов не пользуется утомительными бытовыми подробностями, как не пользуются ими Глазунов (начальник строительства) или Кольцов (Берет), так же четко овладевшие ролями. Образ вырастает из сложности внутренних и социальных отношений, а не из бытовой правды. Здесь в исполнении Симонова и лежит тот подход к роли, который открывает самое глубокое и правильное понимание и темы пьесы, и ее автора, и задач спектакля.

«Вечерняя Москва», 1935, 21 сентября

# Борьба за музыкальный театр

Критика традиционного оперного спектакля и попытки его реформы начались задолго до революции. Между тем оперный театр оставался концертом ряженых певцов, которые волновали вокальным мастерством или богатым звучанием голоса, но не сценическим образом. Такие исключительные явления, как Шаляпин, только подчеркивали актерское безразличие большинства исполнителей и их неумеренную преданность вокалу. Традиционный {103} оперный театр до последнего времени сохранил пагубную оторванность сценического действия от музыки. Если не бояться парадоксов, то можно сказать, что оперный театр по праву можно признать самым немузыкальным из всех жанров искусств. Он немузыкален, потому что дирижер не заинтересован актерами, а актеры, заботясь о звуке (и главным образом о его силе), не учитывают неразрывной слитности вокального рисунка со сценическим. Он немузыкален потому, что отучился свежо воспринимать идею, заключенную в музыке произведения. Он оброс тяжкими неизменяемыми штампами и поверил в их незыблемость.

Понятно, что попытки реформировать сложившиеся оперные театры оканчивались явной неудачей. Только молодой, свежий коллектив, не зараженный наследием старого оперного театра, мог гибко отдаться задачам нового искусства. Такие коллективы выявила революция. Они могли критически отнестись к наследию старого оперного театра. Они могли учесть его безусловные недостатки и относительные достоинства. Одним из них явился Музыкальный театр имени Немировича-Данченко.

В старом оперном театре действительно было много ценного, что восхищало и волновало зрителя. В нем много прекрасных голосов и технического певческого умения. В большинстве этих театров великолепные оркестры и хор. Но они потеряли основное, ради чего существуют, они потеряли содержание и понятие *театра*. Между тем музыкальный театр должен волновать зрителя не только звучанием голосов, но и содержанием произведения, глубиной заключенной в нем мысли, правдой переживаний, верностью чувств. Можно выдвинуть такую формулу: в музыкальном театре нужно одновременно *слушать* оперу и *смотреть* драму, целиком вытекающую из музыки, созданную и обусловленную ею. Благодаря этому перед музыкальным театром возникают большие трудности, чем перед драматическим. Здесь мы встречаемся с подлинным синтезом искусств. Музыка, главенствующая в спектакле, должна проникать каждого актера, его движение, жест, диктовать его внутреннюю линию, указывать декоративное построение и расположение исполнителей на сценической площадке.

Эти трудности и заставили Музыкальный театр (тогда еще студию) начать с жанра, который явился как бы переходным мостиком от собственно драмы к опере: студия начала с музыкальной комедии. Спектаклем «Дочь мадам Анго» открылся долгий и разнообразный путь. В поисках {104} новой формы и нового содержания театр проходил через различные жанры — от буффонады к трагедии. Здесь были и музыкальные комедии типа «Периколы», и античная комедия на музыку («Лизистрата»), и изысканная современная западная опера («Джонни»), и опыты советской оперы («Северный ветер»), и пересмотр классики («Карменсита и солдат»). Каждый из спектаклей выдвигал тот или иной сценический принцип, всегда спорный из-за новизны поставленных задач. Работы шли по двум тесно связанным линиям: первая лежала в попытках осмыслить оперный спектакль, пронизать его внутренней и театральной идеей; вторая — найти такую форму спектакля, которая сделала бы заключенное в музыке содержание наиболее волнующим и доходчивым до зрителя.

Последние спектакли театра — «Катерина Измайлова» и «Травиата» — подводят итог его пятнадцатилетней работе и открывают перспективы в будущее. Сочетание опер таких разнородных, разнохарактерных композиторов, как Шостакович и Верди, отнюдь не случайно. Шостакович вплотную подвел театр к советской опере и современной музыкальной трагедии. Опера Верди вплотную поставила задачу использования классического наследства. В обоих спектаклях театр думал о том, как перелить музыку (будет ли то напряженная, страстная музыка Шостаковича или прозрачная лирика Верди) в драму. Как можно этого добиться? На это и было потрачено пятнадцать лет актерско-педагогической работы. Пятнадцать лет ушло преимущественно на создание основ актерской культуры, которая обеспечивала бы слияние музыки и действия, позволяла передать идею и показать живого человека с той же полнотой чувств и мыслей, какой располагает драматический актер.

Прежние попытки реформировать оперный театр оставались половинчатыми, поскольку ограничивались узко понятой формальной стороной, не захватывая сердца театра — актера. Нужно было с самого начала отравить молодых актеров враждой к укоренившимся на оперной сцене штампам, которые незаметно и ядовито входили в сознание молодежи. Нужно было бороться не только с фальшивой величественностью походки, с подчеркнутостью жеста, с неправдоподобием мимики, нужно было подметить гораздо более тонкое различие между подлинной простотой актерского искусства и той мнимой простотой, которая порой наблюдалась на оперной сцене, когда певец двигался, садился, общался с партнером, однако вне настоящего {105} внимания, вне подлинного зерна роли, вне настоящей сценической характеристики. Эта «игра» подменяла собой живой образ, и зритель, увлеченный ею, обманывался этой выработанной сценической уверенностью. Театру нужно было найти подлинную простоту, ту, которую мы знали у лучших актеров МХАТ и которая позволила бы поверить в подлинность чувств, переживаний и страстей.

Другая опасность лежала в подмене музыкального образа драматическим. Натуралистические опыты Музыкальной драмы Лапицкого приводили, по существу, к разрушению самого жанра — они заглушали музыку. Натуралистическая простоватость не менее страшна, чем оперная красивость. Она загружает актера ненужными подробностями и резко противоречит музыке. Между тем музыка является подтекстом, подводным течением образа. Актер черпает свои чувства из музыки. Музыка диктует ему его задачи и поведение. Оперный актер пользуется при этом более яркими красками, чем актер драматический. Он живет сильными психологическими мазками, переходом к которым служат музыкальные интервалы. Для актера интервалы заполняются внутренними монологами, отвечающими музыке. Актер живет и тогда, когда он не поет, — он живет в музыке и музыкой. Вдобавок, в отличие от драматического актера, он обязан обладать столь развитой техникой, которая позволила бы ему, сохраняя зерно образа и сценическую задачу, верно направлять звук. Следовательно, ему приходится вырабатывать сложную и богатую музыкально-актерскую технику. Поэтому, может быть, в актере музыкального театра мы должны видеть наиболее совершенный тип сценического мастера, владеющего самыми тонкими и точными сценическими приемами.

Значение «поющего актера» становится особенно ясным при сравнении его с обычными выступлениями певцов на концертной эстраде. Только большие мастера умеют рассматривать исполнение каждого романса как исполнение количественно небольшой, но качественно значительной роли. Обычно же эстрадные певцы воплощают не музыку, а более или менее точно передают ноты: они демонстрируют красивое сочетание звуков, а не внутреннюю музыкальную линию. Они показывают «вокал», за которым зритель следит с восхищением и любопытством, а не с тем потрясением или радостью, на которые он имеет непререкаемое право. Петь романс значит не только петь ноты, не только обладать хорошим голосом, но гораздо более — петь музыку, петь заключенный в ней образ. Эту исключительную {106} приверженность «вокалу» певцы переносят на сцену.

В шаблонном оперном спектакле актер понимает образ как сочетание эффектного грима и костюма. Между тем в традиционной опере, отмеченной чертами гениальности (будь то Верди, Моцарт или Чайковский), неизменно заключен ход к живому, противоречивому, полному разнообразных чувствований и мыслей образу, который закрыт для нас штампованными, накопившимися за долгие десятилетия представлениями. Нужно иметь смелость отказаться от привычек к обреченному Ленскому, восторженному Раулю, легкомысленному герцогу, для того чтобы увидеть их настоящий и убедительный облик. Поэтому Музыкальный театр проводит огромную работу по пути изучения музыкального содержания образа ради раскрытия его психологии: в стройности музыкального рисунка находятся такие краски и оттенки, которые заставляют забывать о сценических предрассудках и заново видеть возрожденный образ. Мы видим его тогда как живого и непосредственного участника драматических столкновений, за которыми зритель должен следить с большим напряжением.

Один из крупнейших американских дирижеров Л. Стоковский, выступая в Америке перед представлением «Карменситы», сказал, что зрители будут смотреть эту драму, не равнодушно откинувшись в кресле, а ни на минуту не отвлекаясь от интриги и сюжета. Заявление Стоковского было крупнейшей похвалой театру. Восприятие наших последних постановок — «Катерины Измайловой» и «Травиаты» — драгоценно именно неослабным вниманием зрительного зала. Его можно достигнуть лишь при предельной насыщенности и внутренней наполненности «поющего актера». Его можно достигнуть лишь при полном овладении актером чувствами и мыслями изображаемого лица, когда пение становится для актера внутренней необходимостью. Каждый вид искусства имеет свои средства выражения, через них оно передает идею, мысль Певец-актер средством своего выражения имеет звук, тесно слившийся со всем рисунком роли. Он должен быть до такой степени внутренне наполнен, чтобы ему захотелось петь, чтобы он не мог не петь; тогда он будет убедителен и будет заражать зрителя зерном роли, а не обнаженным блеском своего вокального мастерства.

В «Травиате» был произведен опыт, на который необходимо обратить внимание. Видевшие спектакль знают, что он начинается с выхода загримированных и костюмированных {107} актеров, которые, проходя перед зрителем, занимают свои места на сцене. Это проходят актеры вне образа. Но в тот момент, когда они вступают на сценическую площадку и начинают принимать участие в действии, они уже переключаются в сценический образ. На глазах зрителя таким путем обнаруживается тайна актерского искусства, смысл его мастерства. В «Травиате» это сделано с особой наглядностью. На сравнении актрисы, изображающей Виолетту и сидящей на диване в ожидании своего выхода, и актрисы, при своем выходе на сценическую площадку уже ставшей Виолеттой, обнаруживается резкая разница между актрисой-концертанткой и поющей актрисой. Актриса-концертантка, обычная оперная певица, так и осталась бы в том внутреннем состоянии, в котором она ожидала своего выхода, ибо, повторяем, у нее роль составляется из грима, костюма и звука, вне того сложного внутреннего рисунка, который объединяет в убедительное целое все элементы сценического выражения. Музыкальный же театр много времени тратит именно на то, чтобы внутренне и музыкально размять и распахнуть актера, на то, чтобы добиться той естественности пения, его внутренней необходимости, которая заставит забыть о концерте ряженых певцов. Если при работе над «Травиатой» и вспоминалось слово «концерт», то только для того, чтобы подчеркнуть важность вокальной стороны. Как только актеры овладели вокалом, этот термин потерял значение и умер. Концерт перешел в *спектакль*, вокал стал выражением существа образа, драма и пение слились воедино.

Ставя такие требования поющему актеру, театр тем самым ставит требование очеловечивания музыки. В опере могут быть не только театральные герои, но настоящие социальные характеры. И разве не характером является Карменсита в интерпретации театром оперы Бизе, разве не характерны не только для музыки Лекока, но и для эпохи Директории герои «Анго»? Разве не социальные характеры воплощены в маркизе-студенте, его отце и актрисе Виолетте в «Травиате»? Разве не были сложнейшими типическими образами и крупными индивидуальностями большевики «Северного ветра»?

Вопрос о характерах в музыкальной драме тесно связывается с вопросом о либретто. Как часто великолепная и содержательная музыка, пережившая века, соединена со сценарием, не достойным внимания даже одного десятилетия. Как часто музыка находится в полном разрыве {108} с теми типично оперными ситуациями и героями, которые обидно повторяются из года в год и которые стали будто неотъемлемой частью оперного искусства. Это пренебрежение к сценарию, к крайнему сожалению, наблюдается и у современных советских композиторов. Веря в силу музыки, они готовы пренебречь драматизмом сценария. Они часто готовы понять его внешне и за эффектностью положений не замечают шаблонности образов, затрепанности слов, неоправданности поступков. И тогда герои гражданской войны неоправданно приводят на память десятки иных — уже оперных — героев. Нужно всегда большое усилие, чтобы прорваться через заграждения плохого либретто к красоте и мощи музыки. И чем убедительнее становится музыка, тем больше не хочется работать над слабой и неоправданной драмой, напрасно прикрепленной к замечательной музыке. Оттого, как правило, музыка переживает свое либретто. Оттого мы понуждаем советских композиторов к глубокой разработке не только музыкального, но и сценического рисунка, к свежему подходу к социальной теме. Оттого, возвращаясь к старым операм (все равно — «Кармен» Бизе или «Травиата» Верди) или к старым музыкальным комедиям (будь то «Дочь мадам Анго» Лекока или «Корневильские колокола» Планкетта), мы перерабатываем старые либретто, отыскивая их социальное зерно, остроту сценических характеристик и правду чувств.

Мы это делаем не вопреки, а ради музыки, ради того, чтобы музыкальное глубокое содержание появилось перед зрителем очищенным, ярким, во всей своей первоначальной чистоте и стройности, ради того, чтобы яркая и сильная идея пронзила спектакль. Ведь именно тягостные сценические штампы мешают ощутить свежесть и непосредственность музыки. Разве зритель старой «Травиаты» задумывается над социальным положением Виолетты, разве он замечает всю противоречивость, неубедительность образа Жермона, разве он противится восприятию Альфреда как типичного слащавого оперного любовника? Принимая сценические штампы, театр и зритель одновременно штампуют музыку, и вот уже за привычной сентиментальностью положений исчезает подлинный смысл оперы и популярные мотивы заслоняют стройность музыкального рисунка.

Мы стоим за обновление содержания оперы во имя музыки. Мы стоим за то, чтобы великолепная классика была раскрыта во всей глубине, в том ее содержании, {109} которое делало ее подлинно новаторской. Мы стоим за хорошую и глубокую смелость наших композиторов в области сцены и музыки, и мы зовем их ближе понять театр и его особенности. Мы стоим за идейное осмысление музыкального спектакля и за поднятие его до уровня большого театрального искусства. Слово в опере раскрывает музыку. Слово должно так слиться с музыкой, чтобы зритель не мог разобрать, что для него важнее, слово или звук. Поэтому так существенны вокальные и дикционные достоинства певца. Всякое пренебрежение словом мешает восприятию драмы — в этом заключался недостаток текста Липскерова для «Карменситы». В простоте и четкости основное достоинство Веры Инбер, которая соединяет поэтичность и образность с ясностью и стройностью. Слово играет в опере не менее ответственную роль, чем в драме. Само собой разумеется, оно не может быть узконатуралистическим, не отвечающим музыке, но для него отнюдь не обязательно вращаться вокруг обычных поэтических метафор и устаревших сравнений. Нужно найти тонкую грань, и эту грань умело нащупала в «Травиате» Вера Инбер. Либретто — сжатая драма. Подтекст ее — музыка. Драматург должен вложить в либретто такую же страсть и силу, какую он вкладывает в пьесу и какую в музыку вложил композитор.

Ставя оперу, театр угадывает ее музыкальную мысль. Эта музыкальная мысль — идея спектакля — равно воплощается и в либретто, и в характеристике образов, и в форме спектакля. Дирижер, режиссер, музыкант, художник, актеры — все должны работать в едином ключе. Вне того, чтобы спектакль был проникнут одной волей, невозможно создание крупного произведения. Работая над «Травиатой», Немирович-Данченко определил стиль спектакля как «гениальную сентиментальность». Театр отыскивал в сценарии элементы, которые стали отжившими и мертвыми, и элементы, сохранившие свою жизненность и убедительность, отсекая одни и развивая другие. Театр отказался от покорного следования старому сценарию, а попытался определить конфликт, лежащий в основе оперы, и этот конфликт оказался социальным конфликтом: он заключался в столкновении Виолетты с окружающим обществом. Форма спектакля должна была раскрыть его зрителю.

Вопросы формы играют сейчас для Музыкального театра огромную роль. Обновляя содержание, нельзя не подвергать разрушительной критике старые традиционные {110} сценические формы. Никакая переделка либретто не донесет нового смысла «Травиаты», если она будет показана в том красивеньком и утешительном виде, в котором обычно играется «Травиата» всюду на сценах Европы и Америки. Самый стиль оперы и ее смысл требуют таких сценических приемов, при которых сценические положения сливались бы с музыкальными с непререкаемой для зри теля убедительностью. Задачи театральной формы можно определить как сценическое оправдание музыкального содержания. Идея музыки расцветает на сцене живым спектаклем. Идея, волнующая зрителей, нужная эпохе, пронизывает спектакль, идея, найденная в музыке и объединяющая все элементы спектакля, вплоть до света, костюма и т. д. Даже декорация и ее построение должны быть в духе музыки, должны «петь» на сцене. Отсюда нахождение таких мизансцен, которые были бы естественны, закономерны и психологически оправданны для актера.

Каждый композитор требует своего сценического стиля, но сама природа оперы не допускает натурализма. Шостакович требует густого, обобщенного реализма, Верди — прозрачной театральной условности. Однако, ставя и Шостаковича и Верди, необходимо в избранной форме показать живых, страдающих и радующихся людей.

Формальные вопросы соединены сейчас с рядом проблем первостепенного для театра значения, например с вопросом о хоре. В течение тех пятнадцати лет, которые работает Музыкальный театр, делались различные поиски для сценического разрешения хора. Он может быть или только вокальной краской, соответствующей оркестровой, или действенным элементом, властно вторгающимся в ход событий. Он не может быть лишь безразличным соединением загримированных людей, которые исключают всякое живое восприятие искусства. В «Травиате» хор рассматривался как выразитель высшего общества эпохи и выделялся на особую сценическую установку. Он приобрел ярко выраженный социальный характер. Еще ранее, в «Карменсите», хор был показан как выразитель идеи и мысли автора. И в том и в другом случае театр, основываясь на музыкальном оправдании хора, вступал в борьбу или с дурной условностью, или с фальшивым натурализмом ради условной, но содержательной природы оперы.

Для Музыкального театра сливаются задачи идейного и музыкального содержания. За эти пятнадцать лет, которые привели театр к постановке «Кармен» и «Травиаты», у него было немало опытов и поисков. Но всякое новое {111} в искусстве только тогда получает силу, когда оно нашло свое точное и рельефное выражение. Если новое еще не окончательно найдено, то широкий зритель предпочитает старое искусство. Революция поставила перед театром огромные задачи, насытила его большим содержанием и обеспечила для него такие широкие возможности, о которых деятели театра не могли ранее и мечтать. Одной из задач она поставила и создание обновленного музыкального театра и советского музыкального спектакля. Этой задаче и отдает свои силы Музыкальный театр, итогом пятнадцатилетней работы которого явились «Катерина Измайлова» Шостаковича и «Травиата» Верди.

«Советский театр», 1935, № 5 – 6

# В интересах театра

Завершившийся театральный сезон прошел в обстановке оживления. Театр переживает сейчас важную полосу: то, что еще вчера казалось значительным и ценным, уже не удовлетворяет новым требованиям. В театрах растет хорошее беспокойство. Они бурлят и кипят внутри, деятели театра гораздо более требовательны к самим себе, чем говорят их успокоительные театральные декларации. Несмотря на горячие отклики зрителя, каждый серьезный театральный работник сознает несоответствие между своими, хотя бы и большими достижениями и теми целями, которые он себе ставит. Но спектакли передают, пусть еще недостаточно внятными, недостаточно яркими и недостаточно сильными словами то, чем живет страна. Мыслим ли высокий уровень искусства вне новых методов работы, новых методов познания и связи с окружающим? Необходимо требовательно оценить пройденный путь и смело глядеть в лицо будущему.

В начале сентября состоялся Московский театральный фестиваль, с каждым годом привлекающий все более обостренный интерес, в том числе и зарубежной творческой интеллигенции. Успех «Катерины Измайловой», «Грозы», «Короля Лира» на фестивале совсем не случаен. Преимущественное внимание гостей остановилось на ведущих спектаклях последних сезонов. Не феерическая роскошь «Садко», не архаизм «Лебединого озера», а то новое, что появилось в спектаклях МХАТ или же в сфере детского театра, стало центром фестиваля. Всеобщее признание смелости режиссерских поисков нашего театра и {112} возрастающей культуры актерского мастерства не может успокаивать театр, а должно повышать наши требования к себе. Мы в полной мере сохранили традиционное наследие, но необходимо искать в этом наследии творческие зерна, способные оплодотворить театральное настоящее как выражение строящейся социалистической культуры. Как бы почтительно зрители ни относились к давним постановкам старых пьес, их преимущественно интересует новая интерпретация классики и создание новых культурных ценностей.

Второй, еще более значительный фактор, отмечающий нашу театральную жизнь, выражается в том повышенном интересе, который проявляет зритель к искусству, — наши большие театральные залы уже не вмещают всех желающих посмотреть спектакли. Театр далеко не всегда поспевает за теми требованиями, которые предъявляет зритель. И дело, конечно, не в том, что из-за возрастающего интереса к театру допустимо снижение художественной требовательности деятелей театра к своему искусству. Напротив, ставка на неподготовленность зрителя опасна и преступна. То, что пять лет назад с восторгом принималось неискушенным зрителем, теперь кажется отсталым и ненужным. Театральные деятели, рассчитывавшие на неразвитость его вкусов, довольствуясь закреплением на достигнутых или пройденных позициях, принуждены плестись в хвосте театральной жизни. Страна требует театра не в качестве поучительной лекции или дешевого развлечения, она требует образного, живого и заражающего искусства.

С начала сезона в ряде журналов и газет поднялась оживленная театральная дискуссия, заново поставившая вопросы драматургии, режиссуры, актера, внутренней театральной жизни. Не все в ней было значительно и важно. Порою схоластические рассуждения заслоняли живые творческие процессы. Порою рассуждения о ведущей роли драматургии, актера или режиссера переводили дискуссию в план отвлеченных и неплодотворных споров. Порою вопросы второстепенного порядка уводили от значительных проблем. Однако она ясно показала, что внутри театров живет подлинная творческая неудовлетворенность и что ни один крупный художник не закрывает глаза на то, что театр еще далеко не в полной мере выполнил поставленные себе цели.

Дискуссия настойчиво указала на необходимость пересмотра художественных и организационно-театральных {113} принципов. Поднявшиеся споры вокруг театрального быта чрезвычайно показательны. Старые организационные формы часто лежат тяжестью на театральном коллективе, мешая ему по-настоящему сильно и смело продвигаться вперед. И хотя наш театр уже коренным образом отличается от предреволюционного, ему предстоит развить в четкие организационные формы принципиальные начала, заложенные в него революцией.

Некоторые режиссеры готовы были признать, что послереволюционный период, обогатив режиссерское искусство и насытив театры идейно, ничего не дал для развития актерского мастерства. Другие призывали к возрождению чисто актерского театра, признавая лишь в актере творца самостоятельных эстетических ценностей. Третьи, исходя из тех же принципов, призывали к увеличению числа новых постановок, чтобы предоставить актеру наибольшее количество ролей. В поисках спасительных примеров они ссылались на сотни сыгранных старыми актерами ролей, на полезность для актера амплуа. В этих высказываниях было много не только ошибочного, но и опасного. Действительно ли большое количество сыгранных ролей обеспечивает рост актера? Действительно ли двести-триста ролей, спешно исполненных Ермоловой, были ее счастьем? Скорее, они были ее несчастьем. Она стала великой актрисой не благодаря, а вопреки им. На сотню ролей приходится, может быть, по-настоящему только десять-двенадцать подлинных созданий. Нужно было быть Ермоловой, чтобы вырваться из душного круга похожих одно на другое театральных лиц. Десятки и сотни актрис так и гибли, ничего не оставив после себя, несмотря на бесчисленные произнесенные под суфлера страницы.

Никто не станет защищать медленность темпов актерской работы. Разумеется, двух- или трехгодичное молчание иссушает и губит актера. Но так же нелепо и бесцельно забираться в опустевший чердак прошлого в поисках норм актерской работы и законов актерского быта. То самое амплуа, которое закрепощало и сужало актеров, теперь неожиданно объявляется спасительным средством для их раскрепощения. Страстную, радостную, бурную жизнь защитники амплуа хотят втиснуть в застоявшиеся, раз навсегда данные формы. Ничем не вознаградимый вред амплуа заключается в консервации сценических приемов. Защитники амплуа помнят гениев и забывают средних актеров. Они смешивают амплуа с обаянием индивидуальности. Обаяние Лешковской прорывалось и побеждало {114} сквозь неизменные рамки гранд-кокет. Но насколько она была актерски сильнее и значительнее, когда эти тягостные рамки раздвигались и она получала материал больший, чем установленные приемы и повторяющиеся положения старой комедии. На склоне лет она неожиданно обнаружила себя как замечательная лирико-драматическая актриса, и мы помним ряд исполнений, которые ставили Лешковскую в один ряд с лучшими мировыми актрисами эпохи. Я возражаю против амплуа не потому, что актер будто бы Может играть все. У каждого свой путь и свой круг ролей. Но амплуа неизбежно приведет к драматургическим штампам, которые уже угрожающе возникают в ряде пьес. Оно заменит живую жизнь выдуманными и утешительными сценическими положениями, оно поведет драматургов и актеров по линии наименьшего сопротивления.

Нельзя при этом безнаказанно подменять социальные образы и типические характеры вновь изобретенными амплуа вроде так называемого «социального героя». С одинаковой радостью и волнением сыграют человека наших дней такие различные по приемам и исполняемым ролям актеры, как Качалов и Леонидов, Д. Орлов и Добронравов, Щукин и Астангов, Яншин и Свободин.

Не в амплуа и не в количестве ролей была сила Ермоловой и Лешковской. Она заключалась в обаянии их индивидуальностей, в силе темперамента, в зоркости художественного взгляда, в раскрытии сложнейшей психологии образа, в утонченной технологии, в предельном знании сцены. Эпигонская драматургия, утвердившая амплуа, не помогала, а мешала великим актерам, толкала их на повторение самих себя. Зритель смотрел Ермолову и Лешковскую, наслаждаясь их личным обаянием и забывая о том, что присутствует при сотой вариации на повторяющуюся тему. Нельзя отрицать, что именно за годы революции актерское мастерство утончилось и что в поисках нового типа актера нужно исходить из этих завоеваний, отбрасывая все наносное, но оставляя то замечательное и ценное, что было приобретено за годы борьбы «левого фронта», защиты «системы», новых режиссерских поисков И те театральные деятели и критики, которые недооценивают театральных завоеваний революционных лет, совершают не меньшую ошибку, чем неумеренные восхвалители современного состояния нашего театра. Театр предъявляет и к актеру, и к автору, и к режиссеру требования высокого мастерства. Но не Сарду и не Скриб станут учителями в {115} области сценической техники. Такая оглядка назад грозит безоговорочной консервацией, и тогда театр найдет хороших исполнителей эффектных ролей, но потеряет подлинных создателей характеров.

Самым важным в наших дискуссиях и разговорах являются не схоластические вопросы о том, «кто ведет» — театр или драматургия, а глубоко творческие проблемы. Их нужно рассматривать вне предвзятых, схематичных формулировок, на основе конкретного опыта. Нужно посмотреть, как действительно создается спектакль, как рождается актерский образ. В каждом отдельном случае мы имеем разные соотношения между автором, режиссером и актером.

Театр любит автора больше, чем автор театр. Зачастую драматург не увлечен театром как искусством. Он рассматривает сцену как площадку для своего самообнаружения. Сценическое слово не всегда является для него необходимостью. Он снимает с себя ответственность за общий ход советского театра в целом и за ход каждого отдельного коллектива, с которым он работает. Авторы-гастролеры ставят себя вне театра, рассматривают театр лишь как передатчика их текста. Но автор не имеет права снимать с себя ответственность за искривление линий отдельных театров, за ошибки режиссеров, за плохое актерское исполнение. Он должен принять личную ответственность за театр вместе с коллективом, затрачивающим труд, талант и изобретательность десятков людей на принесенный им текст. Интересно и волнующе работать над пьесой, осваивая богатство содержания, новизну формы и верность психологического материала. Но как часто коллективу приходится преодолевать недостатки пьесы, трудиться не над освоением сложных формальных исполнительских и философских задач, а над компенсацией драматургических недостатков. Режиссура налагает красивые заплаты, для того чтобы зрителю было веселее и занимательнее смотреть пьесу.

Что и говорить, советская драматургия, которая сыграла колоссальную роль в воспитании нового актера, теперь не выдерживает возросших требований, и актер порою ставит драматурга в тупик глубиной психологического и социального анализа роли. Для актера психология и социология сплелись в неразрывное целое, и напрасно представлять себе, что театральное мастерство может быть сейчас сколько-нибудь оторвано от идейного содержания пьесы. Эти вопросы и составляли подлинное ядро театральной {116} дискуссии. Стало ясно, что театру и драматургии предстоит еще весьма значительное углубление методов работы.

Тем существеннее, что в этом сезоне драматургия обнаружила новые черты, лишь намечавшиеся прежде. Она развивалась не по линии эффектного сюжетного развития, не холодная декламационность и риторика занимали художника слова. Напротив, сюжеты новых пьес намеренно просты и незатейливы, как будто бы драматург взял себе цель искать то типичное, что характеризует эпоху, в каждом маленьком поступке. Оттого-то драматургия все более освобождается от преднамеренного, нарочитого обобщения образов и от плакатности, естественной в прошлом и еще сохраняющейся в некоторых пьесах. Все более отходят на второй план до конца исчерпанные драматургией темы прежних лет. Уже покинуты авторами образы, занимавшие их год‑два назад. Уже кажется исчерпанной и тема перехода интеллигенции на новые рельсы. Уже не борьба с пережитками прежней психологии, как было, предположим, в «Страхе» Афиногенова, и не крушение старой морали, как в «Заговоре чувств» Олеши, а развертывание ясного, побеждающего современного миросозерцания стали темой нашего театра. Оттого оптимизм спектаклей принимает все более убедительные и разнообразные формы. Оттого театр отходит от былого увлечения конструктивизмом, а в приемах игры все меньше сквозит эксцентричность, часто делавшая образы странными и незаконченными.

Поворот к поискам новых, углубленных приемов ясно сказался в ряде пьес, появившихся и поставленных в этом году. Почти все пьесы этого сезона — «Далекое» Афиногенова, «Глубокая провинция» Светлова, «Умка — белый медведь» Сельвинского, «Азорские острова» Левидова, «Не сдадимся» Семенова и «Трус» Крона — характерны той поэтичностью, которая принуждает театр вслед за авторами раскрывать неповторимую атмосферу жизни наших дней и угадывать обаяние ее участников. Они затрагивают непохожие темы, касаясь разных сторон нашей жизни. Они далеко не равноценны по художественному мастерству, по знанию законов сцены, в них есть и психологические и сценические трещины. Но они раскрывают новые черты в человеческих взаимоотношениях, в отношении к труду, к стране, к своему делу. Они ищут эти черты не в отвлеченных рассуждениях, не подгоняют их под заранее созданные примеры отвлеченного героизма, а создают образы во {117} всей их конкретности и ясности, с особым лирическим чувством.

Приход в театр таких поэтов, как Сельвинский и Светлов, показал, что неповторимое лирическое зерно каждого из героев все более и более волнует театр, что, сохраняя правдивость и идейную насыщенность, театр стремится быть по-настоящему поэтичным. Стремление к созданию поэтического театра естественно ведет к поискам новых режиссерских приемов, к углублению актерских образов.

Лирический жанр не допускает ни узкого натурализма, ни ненужного поучительного схематизма. Драматурги заново ищут законы сцены. Афиногенов в «Далеком» вмещает свою тему в трехактную сжатую пьесу, в которой почти отсутствует внешняя интрига, замененная сосредоточенным внутренним действием. Он не всегда выдерживает трудности избранной им формы; порою кажется, что мы имеем дело со своеобразной сценической новеллой, повестью в диалогах. Напряженность первого акта сменяется некоторой застылостью второго, для того чтобы в третьем заново подняться до большого напряжения. «Глубокая провинция» написана Светловым, по выражению одного из критиков, как лирическая сюита. В этом определении есть большая доля правды. Придя в театр, Светлов перенес в него отличительные черты своего дарования: мягкость и умение в немногих словах передать атмосферу жизни. Левидов в «Азорских островах» воспользовался, как и следовало ожидать, приемом парадоксальной композиции, но и он в своей умной и острой, хотя до конца недоработанной пьесе обнаружил неожиданно гораздо больше качества лирика, чем гневного сатирика-обличителя. Как бы ни была противоречива пьеса и как бы ни был надуман ее финал, образ Давидзона — одно из блистательных авторских созданий. Сельвинский и Семенов искали форму сценической героической поэмы, которая не скрывала бы теплоты и ясности образов. Сельвинскому это удалось применительно к основному образу пьесы — Умке. Семенов пал жертвой борьбы с трудностями материала: он выбрал в качестве темы челюскинскую эпопею, которая живет в нас воспоминаниями более сильными, чем их передача в Драматургической форме. Наконец, Крон подошел к событиям девятьсот пятого года изнутри, и «Трус», нужно сказать, заставляет многого ожидать от его автора.

Я не останавливаюсь подробно на достоинствах и недостатках этих пьес. Важно отметить лишь основную струю, идущую на смену поучительному рационализму и дешевой {118} чувствительности. Драматурги начинают борьбу с укоренившимися штампами, и если порой ощутимы рецидивы этих штампов, не они определяют каждую из этих пьес.

Уже первые постановки этого сезона свидетельствуют, что за театральными спорами и за расточительностью театральных терминов скрывается вопрос о том, каким путем театру ответить на вопросы страны на новом этапе ее развития, какими путями воплотить на сцене образ современника. Реализм советского театра связывается со стремлением раскрыть поэзию наших дней. Фотографическое бытоизображение мало удовлетворяет зрителей, приносящих вместе с непосредственностью восприятия большой жизненный и социальный опыт. Они мечтают, чтобы со сцены такими же замечательными словами и в таких же масштабных образах, как умели рассказывать Шекспир и Островский, была передана их жизнь. Дело театра правильно расслышать эти требования, дело драматурга дать театру полный и глубокий для этого материал.

И если раньше существовала порою возможность за острой темой спрятать неглубокое знание жизни и за блеском режиссерской формы скрыть отсутствие глубоких образов, то теперь это уже невозможно. Театр обязан сохранить свою идейную насыщенность, но этой идейной насыщенности он должен придать ту побеждающую правдивость и ту волнующую увлекательность, без которых не может быть сейчас настоящего искусства. Еще несколько лет назад «Красный мак» казался завоеванием на балетном фронте. Вряд ли современный зритель относится теперь серьезно к этому неразборчивому соединению революционного сюжета и эффектного танца. Еще несколько лет назад трудолюбивый натурализм Театра МОСПС казался отвечающим запросам зрителя. А теперь этот театр внутри себя чувствует необходимость вырваться из узкого натуралистического тупика.

Создать новый театр значит не только опираться на современную драматургию. Это значит найти интересные, свежие приемы для ее раскрытия. В этом смысле особенно любопытны режиссерские приемы А. Д. Дикого, который осуществил на сцене Театра имени ВЦСПС пьесу Светлова «Глубокая провинция». Для советского театра вообще характерны отказ от чрезмерной декоративности и поиски тонких приемов для передачи атмосферы пьесы. Театр становится все более и более скупым, и каждая из немногих деталей, которыми он оперирует, должна передавать особенно впечатляющую картину, выражаемую этими деталями. {119} Дикому достаточно брошенного на сцену зеленого бархата для изображения лесной поляны или немногими штрихами набросанного задника для изображения железной дороги. Может быть, здесь сказывается влияние Мэй Лань-фаня, который в прошлом сезоне так заинтересовал собой театральных деятелей Москвы. Но в еще большей степени это объясняется желанием освободиться от бутафорской пышности и ненужного псевдореализма. Театр освобождает сценическую площадку, для того чтобы на ней во всей своей целостности, выпуклости и яркости появился образ современного человека.

Уроки, извлеченные режиссерами из постановок Немировича-Данченко в Музыкальном театре, не прошли бесследно и для театров драматических. «Катерина Измайлова» Шостаковича и «Травиата» Верди, осуществленные Немировичем-Данченко, ясно подтвердили, что реализм отнюдь не совпадает с внешним подражанием жизни и что можно быть глубоко типичным и жизненно правдивым вне назойливой копировки действительности. То же самое можно сказать и применительно к «Врагам» — социальной эпопее Максима Горького, глубоко и верно поставленной в Художественном театре Немировичем-Данченко средствами новой актерской техники. Здесь, по формуле Художественного театра, автор и режиссер «умирают» в актере, для того чтобы возникла на сцене убедительная жизнь, которая может быть дана в разных формах, но которая неизменно должна быть наполнена глубочайшей страстностью мыслей и чувств.

Перед актером во всю ширь встает проблема новой актерской техники. Актер не может удовлетвориться ни возвращением к системе амплуа, ни маленькой «правденкой», ни внешне яркой мнимосоциальной характерностью. Отбрасывая штампы эксцентризма, актер направляет главный удар на раскрытие психологии — социальной и индивидуальной — образа. Я вижу примеры этой новой техники в актерском ансамбле «Врагов», в глубочайшем реализме «Катерины Измайловой», в лучших ролях Щукина и Бабановой. Я вижу, как она рождается в волнующих опытах мастеров сцены, опирающихся на живое чувствование современности, на великий опыт гениальных актеров, на поиски смелых приемов. И, конечно, метод МХАТ, очищенный от догматических и опошляющих его дешевых популяризации, будет иметь в этом направлении огромное значение. Не удивительно, что советский театр в своем стремлении к поэзии на сцене и к объявлению актерской техники {120} все чаще обращается к классике. За последний сезон особенно частым гостем на московских сценах стал Шекспир. «Король Лир» в Еврейском театре, «Ромео и Джульетта» в Театре Революции, «Отелло» в Малом театре свидетельствуют о том, какого драматурга признает своим учителем театр. Эти постановки, различные по своим творческим результатам, в равной мере говорят об основных тенденциях развития советского театра. Ни одна из этих постановок не сохраняет на Шекспире привычной романтической мишуры. Из глубины столетий на нашу сцену пришла полнокровная жизнь, полнокровные образы, в которых высокая жизненная правда соединена с такой же высокой поэзией. В Шекспире театры ищут путь к большим и сильным чувствам, к подлинной трагедии. Раздвигая рамки времен, советский театр утверждает силу мысли и красоту истинной поэзии.

1935. Публикуется впервые

# «Мещане» Центральный театр Красной Армии

Первая пьеса Горького «Мещане», впервые показанная Художественным театром в 1902 году, теперь поставлена Театром Красной Армии.

Бытовая окраска преобладала в ранних постановках «Мещан», ненужная жалостливость и подчеркнутый драматизм семейных неурядиц отягощали пьесу. За изображением установленного быта, за подробностями мещанской обстановки, за внешней характерностью отступало на второй план столкновение враждебных миросозерцании, тускнел протест Нила. Между тем подлинный водораздел «Мещан» идет отнюдь не по линии «поколений», драматическое зерно пьесы лежит в борьбе мировоззрений, а ее пафос — в мужественном и сильном жизнеутверждении.

Театр Красной Армии и его режиссер (Е. С. Телешева) ясно и верно почувствовали комедийный характер пьесы Горького. Они освободили постановку от ненужных подробностей, от покорного следования быту, от унылых и серых красок. Они отнеслись к семейству Бессеменовых не как к грозной силе, встающей на охрану отжитых взглядов, а как к лишним, вредящим жизни, путающимся {121} между ног людям, страдания которых, несмотря на всю их искренность, — мнимые страдания и любовь которых — ненужная любовь. Театр посмотрел на них глазами Нила, приоткрыл занавеску над прошлым и осветил смешную, отталкивающую, путаную жизнь, мелочность интересов и ложь мещанской морали.

Может быть, лишь в одном театр не довел до конца свой же замысел. Ощутив комедийную силу Горького, театр смягчил свойственную ему памфлетную жесткость — ту осуждающую смелость, ту художественную и социальную резкость, которая составляет одну из важных черт Горького-художника. Это идет главным образом от исполнителя Нила (Осипов), который при общем верном рисунке роли не сумел наполнить ее настоящей силой и горячей мыслью. В остальном — у театра, режиссуры и актеров все данные, чтобы достичь полной победы. Для этого уже не потребуется много усилий. Спектакль живет и растет от представления к представлению. Актеры создали живые, увлекательные образы, в особенности Зеркалова (Елена), играющая с расточительным блеском и обнаруживающая исключительное мастерство.

«Известия», 1935, 26 декабря

# О режиссуре Вл. И. Немировича-Данченко

Искусство Немировича-Данченко сильно склонностью к обобщению, к тому, чтобы высвободить в образе, да и во всей пьесе, самое важное, самое глубокое и подчинить этому зерну все остальные части, детализирующие и окрашивающие образ. Он и начинает с раскрытия идейного замысла пьесы. Мысль пьесы определяет весь спектакль в целом — вплоть до его формы. Но зритель уловит эту мысль не через схоластические рассуждения. Первоначально он заинтересуется содержанием, будет эмоционально взволнован событиями, затем восхитится мастерством — всем тем, что составляет пленительный и каждый раз по-новому свежий спецификум театрального искусства. Задача актера и замысел режиссера заключаются в том, чтобы мысль, которую хотят внушить автор и театр, *неслышно вошла в сознание взволнованного зрителя*. От мастерства режиссера зависит дать такое построение спектаклю, чтобы зритель сам пришел к нужному выводу, как к своему собственному. Мысль пьесы, растворившаяся {122} в страстях, поступках и думах героев, пронизывает весь спектакль. Огромное социальное полотно «Воскресения», беспощадно классовый анализ «Врагов», социальный конфликт «Травиаты» становятся зрителю ясны через верно и до конца раскрытые и ярко переданные образы в их столкновении. Но каждая мысль, идея пьесы требует и особой отточенной формы.

Немирович-Данченко стремится угадать и понять стиль автора, понять сценическую атмосферу произведения, увидеть образы так, как они возникли в авторском сознании, — в этом задача режиссера.

Немирович-Данченко следует не букве авторских ремарок, а их смыслу. Он пользуется ими как ключом к авторской мысли. Он хочет понять, почему и зачем создана та или иная ремарка. Наверное он сделает на сцене по-своему, но раньше он найдет идею данной ремарки, которая прольет неожиданный свет на образ или ситуацию. Литературные желания он переводит на сценический язык. Они получают новое качество. Он находит в языке признаки стиля и ход к характеристике и ритму образа. Он объявил войну актерам, предпочитающим свой разговорный язык авторскому и охотно переставляющим слова или изобретающим новые для собственного удобства. Он уничтожает все вводные актерские «так, ведь, да», которые портят не только стих, но и прозу. Он отбрасывает все навязчивые представления — он хочет видеть образ заново и свежо.

Если ранний МХТ порой смешивал стиль Гауптмана с Ибсеном, то это не делало ему чести и оправдывалось тем, что его искусство пребывало тогда в стадии первоначальных поисков. Немногие попытки МХТ обратиться к символистам окончились неудачей не потому, что театр не стремился к обобщению. Немирович-Данченко утверждал, что к символу можно идти только через быт, что быт нужно углубить до символа, а не подгонять произведение под заранее выдуманную схему.

Театр берет материал из жизни сквозь призму литературы, но худо тому художнику, который ограничивается только литературными наблюдениями, не захватывая окружающей жизни. Быть в дружбе с автором — значит разгадать его краски и ритм, понять его мысль и стиль, увидеть то, что он видел, но так, чтобы это стало нагляднее, увлекательнее, чтобы создалась новая, сценическая жизнь и чтобы на сцене заходили и заговорили живые, типичные, характерные образы со своим ритмом и со своим миросозерцанием. {123} Форма спектакля сценически выражает стиль автора. Беллетристы каждый по-своему рассказывают о жизни. Каждый раз по-своему передает и театр того или иного автора. Люди Островского живут в ином ритме, чем герои Чехова. Музыка Верди несет другой подтекст, чем музыка Шостаковича.

«Братья Карамазовы» Достоевского, огромная эпопея, занимавшая в постановке Немировича-Данченко два вечера, была как бы его театральным манифестом. В ней с новой силой сказалась его постоянная и неиссякаемая вражда к шаблону и штампу, к старой театральщине. Больше того, в ней сказалась его оппозиция тому натурализму, который в ранние годы еще торжествовал, а позднее продолжал порою появляться на сцене Художественного театра. В противовес подробному бытоизображению Немирович-Данченко пользовался только самыми существенными, но вполне жизненными чертами, чтобы перебросить зрителя в атмосферу жестокого и страшного романа Достоевского. Спектакль имел подзаголовок «Отрывки из романа Достоевского». Он делился на главы, в него был введен чтец. Самый вид сцены удивлял привычного зрителя: обычного, серого занавеса МХТ с чайкой не было, его заменял не доходивший до софитов темно-зеленый занавес, подвешенный на больших стальных штангах. Налево на сцене, за кафедрой с зеленой лампой, было оставлено место для чтеца. Этот нарочито скромный чтец, ничуть не похожий, как легко можно было бы ожидать, на Достоевского, мерно и бесстрастно читал отрывки из романа, порою прерывая течение действия, и тогда на сцене действие останавливалось и актер застывал в том положении, в каком его заставал голос чтеца. На сцене помещалось только самое нужное для действия. Действие разыгрывалось на сероватом, близком к окраске зрительного зала фоне, отчетливо выделяющем фигуры актеров. Перемену мизансцен Немирович-Данченко свел до минимума. Он искал той характерности положения и позы актеров, которые лучше всего передают его внутренний образ и нужное самочувствие. В избранной мизансцене режиссер мог долго держать актера. Он беспощадно отсекал лишние переходы, настойчиво добиваясь внутреннего общения, и с великолепной силой заставлял доносить мысль фразы. Он ковал форму спектакля.

Благодаря этому действие достигало крайнего напряжения. Свою любовь к статическим, но выразительным мизансценам Немирович-Данченко пронес и в следующие {124} свои постановки. Так были построены сцены в кабинете и в «Скворешниках» в «Николае Ставрогине». Так заканчивался второй акт «Катерины Ивановны», когда в дверях на фоне русского пейзажа стояли Стебелев и Ментиков, покуривая папиросы, — муж и любовник на даче жены. Этим мизансценам Немирович-Данченко придавал глубоко философский смысл. Здесь-то быт и граничил с символом. Каждую такую мизансцену можно было запечатлеть как картину не в целях любования ею, но как острейший психологический этап.

Значило ли это, что Немирович-Данченко пренебрегал мизансценами внешнего действия? Конечно, нет. Он любит играть на контрастах, на внутреннем подготовленном противоположении. Мизансцена большого внешнего движения оправдывается для него внутренней страстностью, внезапным всплеском, грозными событиями. Тогда он заставлял актера не стыдиться бурных выражений своего чувства. Одна из основных формул Немировича-Данченко: «На сцене не может быть ничего “чересчур”, если это верно. И все становится лишним и претенциозным, если это не верно». Такие резкие вспышки страсти мы видим в «Карамазовых», где сцена в Мокром, тянувшаяся полтора часа, была образцом блестящей сценической композиции. Так, в «Анатэме» тихое спокойствие еврейского местечка прорезалось фантастической пляской Анатэмы и предводительствуемых им бедняков в честь Лейзера. Как будто какая-то сила овладевала действующими лицами, и долго скрываемая и сдерживаемая страсть бурно вырывалась наружу. Немирович-Данченко был замечательным мастером таких сценических взрывов, увлекавших и потрясавших зрителя. В любом поставленном им спектакле можно найти ряд примеров, характеризующих этот метод его режиссуры.

Он бывал готов на секунду «остановить мгновенье» в самом разгаре бурной сцены, и тогда зритель еще более ярко видел бушевавшие и как будто бы на минуту закрепленные в своем ярчайшем выражении страсти. Так взрывался оргиастический пляс в «Лизистрате» и так, напротив, закреплялись финалы «Анго» или большая сцена «Травиаты» первого акта. Когда смотришь спектакль, сделанный им непосредственно или под его руководством, всегда проводишь аналогию с графикой. Чем сжатее режиссерский ход Немировича-Данченко, тем он насыщеннее и внутренне богаче.

Каждую пьесу Немирович-Данченко прочитывает заново. Он отбрасывает навязчивое школьное толкование и {125} хочет свежим, непредубежденным глазом понять смысл и ценность классических произведений. В «На всякого мудреца довольно простоты» Островского он черпал блестящую сатиру на пореформенную Россию. Его не занимала бытовая история Глумова, искателя невест. Он хотел увидеть московское купеческое общество эпохи и в образах пьесы находил параллели обществу ему современному. Каждому образу он придал психологическую и социальную остроту. Еще ярче это сказалось при постановке «Воскресения», «Грозы», «Кармен» и «Травиаты». Немирович-Данченко всегда точен, смел и последователен в проведении своих намерений. Всякий раз, когда он останавливается на полпути, он считает такую постановку катастрофически погубленной.

С особенной остротой Немирович-Данченко выдвинул вопросы формы в их взаимоотношении с идеей произведения и стилем автора уже после революции, в значительной степени в связи со своей работой в Музыкальном театре. В МХАТ же постановки «Воскресения» и «Грозы» показали, как остро связываются идея и стиль автора с формой спектакля. Интересно отметить новый прием, к которому прибегает Немирович-Данченко в «Грозе», в «Булычове», — это прием своеобразной «сценической увертюры», которая должна ввести зрителя в атмосферу пьесы.

Немирович-Данченко переносит свои художественные принципы и на педагогическую работу, на метод воспитания актера. Внимательно следя за актером, он относится к нему с необычайной осторожностью. Он окружает его заботой и создает ему атмосферу, в которой актер почувствовал бы себя легко и свободно. Он нагружает его большим внутренним багажом, пытаясь разбудить в нем внутреннюю гибкость и волю к творчеству. Поэтому для него важное значение приобретает процесс распахивания актера, процесс подготовки его к сценическому действию. Это не значит, что этот процесс должен быть длительным, но он должен быть вполне интенсивен, раскрывая в актере все нужные стороны и подготовляя его к смелому показу образа.

Два понятия определяют для Немировича-Данченко роль: «сущность» и «куда направлен темперамент актера». Позднее в терминологии МХАТ эти понятия получили наименование «зерна» и «сквозного действия». «Зерно» определяет собой сущность образа, «сквозное действие» — его основную целеустремленность. Зерно должно творчески взволновать актера. Оно должно ввести его в понимание {126} основного в образе. Если оно остается сухой номенклатурой или формальным ярлычком, то вполне бесплодно заниматься его поисками. Оно должно раскрыть актеру место образа в пьесе. Оно служит образной проверкой всех сценических действий. Актер при помощи зерна проверяет, как в данный момент поступило бы в «предлагаемых обстоятельствах» лицо, несущее в себе качества, определяемые зерном. Зерно Катерины Измайловой — «хозяйка»; зерно Виолетты — «актриса». Зерно — как бы сгусток роли, ее квинтэссенция. И расширяясь, расцветая, оно вырастает в образ. Свое выражение оно находит в сквозном действии, в том, ради чего и зачем действует образ в пьесе. При этом зерно и сквозное действие имеют характер и социальный, и философский, и психологический, и сценический. Философский потому, что Немирович-Данченко через зерно идет к определению места образа в пьесе, его, если можно так выразиться, судьбы. Зерно роли в этом смысле тесно связано с идеей пьесы, оно является, так сказать, подлежащим фраз, если мы имеем дело с главным действующим лицом, дополнением, если мы имеем дело с второстепенным. Сказуемым же является сквозное действие. Социальный же смысл потому, что с годами, все более и более уточняя свое педагогическое учение, Немирович-Данченко связывает психологические и классовые категории в одно целое, добиваясь их неразрывного единства. Зерно роли теряет свое идеалистическое значение, оно получает точный и конкретный смысл. О психологическом значении зерна мы уже говорили. Ясно также и его сценическое значение. Поэтому важно найти такое зерно образа, которое бы удовлетворяло всем этим требованиям. Поэтому-то отыскать зерно существенно важно и одновременно затруднительно. Неверный выбор или поверхностное определение этого сценического камертона искривляет образ и, больше того, — смысл пьесы.

Наконец, зерно должно находиться в точном соответствии с данными исполнителя, так как Немирович-Данченко настойчиво учитывает возможности каждого актера. Вместе с тем он глубоко учитывает всю линию роли. Он требует от актера предельного мастерства и точной отделки каждого куска. Он требует додумать роль до конца. Он не позволяет актеру относиться с пренебрежением к какой-либо части роли. Он, по его выражению, «привинчивает куски», то есть ищет наиболее яркого сценического выражения найденным им психологическим кускам и готов десять раз пробовать различные варианты, прежде чем остановиться {127} на одном окончательном и строго проверенном. В этих вариантах он неистощимо изобретателен.

Выдающуюся роль играет его мастерство показа. Не являясь профессиональным актером, Немирович-Данченко, однако, имеет внутренние актерские данные, для того чтобы путем показа вскрыть образ. Припоминается случай из совместной с ним работы над «Травиатой». У нас, подготовлявших для него сценически актеров, не клеился четвертый акт — самоубийство Виолетты. Владимир Иванович ушел с репетиции неудовлетворенным. В кабинете он стал мне рассказывать мои режиссерские ошибки. Я просил его поделиться своими соображениями с актерами. Возвратившись с исполнителями к Владимиру Ивановичу, я встретил его в совершенно подавленном состоянии. Полная безнадежность пронизала его. В мрачном отчаянии он сел писать какое-то письмо, временами задумываясь и отбрасывая перо. Он играл перед нами Виолетту четвертого акта. Это было потрясающе по силе и по внутренней правде и, главное, — по простоте. Актерский дар соединяется у него с какой-то изысканной простотой. Все не простое для него неприемлемо. Он ненавидит как упрощенную простоватость, так и надуманную замысловатость. Его простота — простота большого вкуса и оригинальной мысли. Это простота взволнованной правды. Добиваясь простоты от актера, Немирович-Данченко обращается к его интуиции. Интуиция играет огромную роль в его сценическом учении. Она не носит никакого мистического характера. Она совпадает с богатством жизненного опыта актера и с той внутренней зоркостью, которая помогает художнику видеть то, что еще не успели разглядеть окружающие. Простота для него лишена сентиментальности, но полна чувства, лишена красивости, но полна глубокой радости.

Революция, прояснившая взгляды Немировича-Данченко, помогла ему определить свои художественные позиции, которые он формулирует как художественный максимализм, то есть доведение до конца, до последней точки, до окончательного вывода заложенной в пьесе идеи. Но, проводя этот художественный максимализм в жизнь, он сталкивается с крепко живущими в театре штампами. Корнями этих штампов, на взгляд Немировича-Данченко, являются рационализм и сентиментализм: рационализм, который чужд художественному творчеству, и сентиментализм, который стремится приукрасить жизнь. Немирович-Данченко объявил решительную борьбу упрощенной надуманной схеме, заслоняющей страстную противоречивость {128} жизни, и приторной театральной чувствительности, которая всех представляет хорошими и подменяет взлет страстей и мыслей слащавыми и мелкими чувствами. Он отрицает расслабляющую чувствительность, чуждую нашей эпохе и ее огромным требованиям. Он не принимает сухой поучительности, которая делает серой яркую жизнь. Он хочет театра, который через глубокую театральную радость вел бы зрителя к великим идеям наших дней.

«Советский театр», 1936, № 1

# О музыкальном спектакле и поющем актере

Пятнадцать лет назад Музыкальный театр имени Немировича-Данченко начал с идеи синтетического спектакля. С течением лет первоначальная формула «синтетического театра» стала наполняться живым социальным содержанием. От чисто эстетических поисков театр пришел к глубокому социальному пониманию искусства. Этот путь был полон больших побед и серьезных неудач. Однако во всех работах театра сохранилась основная идея — идея *музыкального* театра. Название, которое Немирович-Данченко выбрал, не только формально, но и по сути отвечает творческим принципам театра. Театр ожесточенно разрушал сценические оперные штампы, хотя настоящую основу для создания живых образов он нашел только в музыке, в ее содержании, в жизни, ею воплощаемой. Это положение родилось не из узкотеоретических предпосылок, оно оправдано всей деятельностью театра.

Сейчас, когда к проблеме оперного театра привлечено напряженное внимание общественности, опыт Музыкального театра дает интересный и большой материал для творческих споров. Уже нельзя, думая о создании советского оперного спектакля, проходить мимо художественных удач и поражений Музыкального театра. Идея спектакля заключена в музыке. Речь, однако, идет о внутреннем вскрытии музыки, а не о внешнем совпадении приемов и не о сценическом подражании музыке. Сцена воплощает содержание музыки в новом художественном качестве и в этом смысле получает самостоятельное эстетическое значение. Наивно и смешно наблюдать внешнее ритмическое совпадение и так же бесплодно вскрывать на сцене не музыкальный смысл, а преследовать арифметическое соответствие такта и движения. Если пользоваться музыкальными {129} аналогиями, то сцена и оркестр строятся по принципу контрапункта, где возможно различное соотношение сценических и музыкальных элементов, обязательно при этом объединенное и оправданное идейным смыслом музыки. Театр является не простым передатчиком произведения, а его творческим истолкователем. Театр должен критически освоить классическое наследство, очищая произведения великих композиторов прошлого от всего наносного и ненужного, что привито в их сценических исполнениях мещанскими вкусами. Мы знаем, каким густым слоем штампов покрыто музыкальное и сценическое истолкование не только Верди, но и Римского-Корсакова, Чайковского, Мусоргского. За этим трудно преодолимым наследством старых музыкальных сценических навыков исчезает подлинное реалистическое и яркое музыкальное содержание произведений. Современный зритель имеет право на классику в ее первоначальной чистоте и глубине, на классику, отражающую создавшую ее эпоху, а не на традиционный набор эффектных кусков виртуозного пения. Только такое понимание музыки может освободить театр от роковой подчиненности либо сценическому штампу, либо внешне понятому ритму.

Как бы мы, однако, высоко ни оценивали значение синтетического единства отдельных элементов спектакля, рождение советской оперы не может быть до конца разрешено без создания нового типа поющего актера. Основное значение деятельности театра и заключено в воспитании актера, освобожденного от оперных штампов, основывающего свою игру на музыке и владеющего выразительной и законченной простотой. Противоположение игры и пения в опере бессмысленно. Дело не в том, что важно — хорошо, правдиво играть или хорошо, музыкально петь, а в том, чтобы хорошая игра и хорошее пение находились в неразрывном единстве. Одно невозможно без другого. Образ вытекает из музыки. Опыт Музыкального театра ясно показал, что хорошо проработанная внутренняя линия роли не только не мешает, но, напротив, помогает петь. Чем успешнее развивается сценическое мастерство актера, тем большего вокального мастерства оно требует в оперном спектакле. Это единство само собой предполагает некоторую особую природу игры в опере, отличную от чисто драматической игры. Штамп драматического театра в опере становится не менее смешон, чем привычные оперные штампы итальянских теноров. Внутренний ход развития образа в опере предполагает музыкальный подтекст, который {130} заключает в себе все необходимые психологические ступени, иногда гораздо более быстрые и категорические, чем в драме. Мне порою кажется, что эмоциональное напряжение актера в опере сильнее, чем в драме.

В области актерской игры в опере мы стоим перед двумя опасностями. С одной стороны, традиции старой оперы с ее обычными сценическими навыками, с опытностью старых мастеров, которые на самом деле часто культивируют усовершенствованный оперный штамп. Такие актеры держатся на сцене очень уверенно, с выработанной сценической привычкой; они пользуются приемами, которые им помогают подчеркнуто «бросать звук» в зрительный зал. Они пользуются жестом, удобной позой, определенным поворотом тела, для того чтобы, как им кажется, было удобнее петь. Так создается на сцене оперная игра. Вторая опасность — перенос драматических штампов в оперу. Тогда актер, желающий играть, не считаясь с партитурой и музыкальным рисунком, подражает драматической игре и пользуется готовыми сценическими штампами для изображения гнева, скорби, радости и слез. Он не замечает, что эти приемы совсем не отвечают живому образу, не оправдываются музыкой, и хотя многие восхищенные зрители готовы аплодировать этому сценическому нажиму, все равно за такой игрой нет настоящего, живого чувства.

На воспитании актера, в исполнении которого драматическая и музыкальная линии были бы слиты воедино, в котором не ощущалось бы разрыва между вокалом и движением, и сосредоточено внимание Музыкального театра. Нельзя себе представить, что разрешение этой проблемы возможно без долгой и упорной работы; этого не достигнешь одной хорошо сработанной ролью или двумя-тремя месяцами работы под руководством Немировича-Данченко. Нет, нужно постепенное усвоение основ актерского мастерства, умение владеть внутренним содержанием роли, раскрывать полноценный социальный образ.

Мы готовы всячески спорить о тех или иных сторонах спектакля «Травиата», но мы будем постоянно защищать замену оперно-чувствительной примадонны — несуществующей куртизанки, благородно умирающей от чахотки, — простой женщиной с ее живыми радостями, всепоглощающей любовью и страданиями. Мы будем защищать замену красивого оперного тенора обаятельным, но эгоистическим, себялюбивым и нерешительным студентом-маркизом. Потому что тот и другой данный нами на сцене образ рождается из разнообразия музыки Верди, а не из привычного {131} штампованного о ней представления. Мы считаем, что создание советского оперного спектакля до тех пор будет не обеспечено, пока для режиссера партитура не будет служить подтекстом произведения, а дирижер будет отдален от понимания всего замысла и каждого внутреннего куска спектакля.

Те работы, которые вел Музыкальный театр под руководством своего основателя, преследовали основную цель — подготовить сценический материал для воплощения большой советской темы. Мы учились на комической опере прошлого, мы пытались преодолеть современную западную оперу, мы опирались на большие классические формы, в каждом из спектаклей пытаясь понять и передать то близкое и нужное современному зрителю, что заключено в музыке каждого спектакля.

«Советское искусство», 1936, № 7

# Задачи балета в нашем театре

Разрушающая критика старого балетного спектакля стала всеобщей. Подавляющее большинство балетных спектаклей способно заинтересовать лишь как наглядный урок по истории театра. В лучшем случае эти спектакли удовлетворяют археологическое любопытство.

Спустя шестьдесят-восемьдесят лет перед советским зрителем вновь предстают чинные постановки Петипа. Зритель переносится в атмосферу придворного театра. Сказочный сюжет облечен в форму парадного представления. Условные жесты, изображающие любовь, рука, посылающая воздушный поцелуй, блистательная улыбка балерины даже в трагические моменты, кордебалет, удобно и равнодушно следящий за танцами солистов, — богатый набор условных штампов, изгнанный из драмы и даже из оперы, продолжает упорно жить в балете, несмотря на все теоретические возражения.

Из поколения в поколение танцовщики передают зафиксированные жесты и движения. Блестящие кавалеры виртуозно исполняют вариации. Балерины с легкостью, накопленной упорным трудом, преодолевают замысловатые изобретения балетмейстера. Внимание зрителя останавливается на самодовлеющем танце. Сюжет сценария и линия его внутреннего развития кажутся незначительными по сравнению с пафосом чистого танца. Зритель воспринимает {132} моменты действия как добавочный привесок, как неизбежное формальное скрепление разрозненных танцевальных номеров. Мнимая актерская «игра» служит отдыхом после танцевального подъема. Это удобный переходный мостик от одной вариации к другой. Да и зритель после напряженного внимания к танцу комфортабельно откидывается в кресле во время игровых перерывов, равнодушно следя за загадочно вращающимися глазами мимиста, изображающего злодея, или за величественной походкой и длинным шлейфом ласково улыбающейся балетной королевы.

Только немногие и наиболее замечательные актеры танца прорывали закосневшую балетную традицию, только немногие балетмейстеры преодолевали устарелые представления о балетном спектакле, но были не в силах поколебать основную традиционную линию.

Одни в поисках спасения от сюжетной бессмыслицы отрицали сюжет вообще и создавали бессюжетный балет наподобие фокинской «Шопенианы». Фокин ненавидел штампы балетной игры, ясно сознавая их устарелость. Он предпочел перевести спектакль в план чистого танца и рассматривал «Шопениану» как танцевальную сюиту, имеющую оправдание в самой себе, а не в навязанном и необоснованном сюжете. Балет становился для него выражением тончайших ощущений и мимолетных настроений. Так воспитывался совершенный и тонкий танцор, умело передающий настроение музыки. Импрессионизм делал балет отвлеченным спектаклем, объединенным общей атмосферой и стилем музыки.

Другие, отчаявшись оправдать балетную классику, ориентировались на пантомиму — они обращали балет в драматический спектакль, выраженный через мимику и движение. Этот второй путь приводил к разрушению балета как искусства и к уничтожению танца. Режиссеры механически переносили приемы драмы в балет. Актеры действовали как в драме, не учитывая специфических особенностей балетного искусства. Они подражали жизни, отсекая слово. Мы видели драму немых людей, а не своеобразный балетный спектакль, полный живых чувств и страстей.

За революционный период лучшие деятели балетного театра ясно почувствовали необходимость выйти из узкого круга мертвой стилизации штампованных образов и повторяющихся сюжетов. Обновление балета могло прийти только через новое содержание. В балетные спектакли входит большая тема, которая соответственно требует новых {133} способов выражения. Внутри театра начинается серьезное движение за пересмотр принципов, по которым ранее строился танцевальный спектакль. Далеко не все опыты были удачны, но тенденции, выраженные в поисках драматического балета, в деятельности молодых балетмейстеров, в постановках «Пламени Парижа» (1932) и «Бахчисарайского фонтана» (1934) в Ленинградском театре оперы и балета, говорили о настойчивом осмыслении балета как театрального искусства. Они говорили о проникновении в балет серьезной мысли и социальной идеи. В этом движении большую роль сыграл Государственный балет под руководством Викторины Кригер, вошедший в 1934 году в систему Музыкального театра имени Немировича-Данченко. Театр этот поставил себе задачей создание балетного спектакля и воспитание танцующего актера; он понял, что для рождения подлинного балетного театра в равной мере необходимо новое содержание, а значит и новое либретто, новые балетные приемы и поиски нового типа балетного актера на основании последовательных и принципиальных выводов.

Соединение обоих (музыкального и балетного) коллективов отнюдь не случайно. Оно произошло в силу того, что в основу реформы оперы и балета театром положены общие принципы. Как в оперном спектакле все сценическое действие, начиная с игры и пения актеров и кончая внешним оформлением спектакля, должно служить раскрытию музыкальной сущности произведения, точно так же и в балете, в его идеале, сюжет, движение и танцы актеров, декорация и общий ритм спектакля выражают музыкальную сущность произведения. Под терминами балетный спектакль и танцующий актер театр понимает в первую очередь глубокое, внутренне оправданное и психологически развивающееся действие, в котором и движение и танец теряют свой самодовлеющий характер, но выражают внутреннее содержание каждого образа. Подобно тому как не должно существовать в опере пения ради пения, точно так же и в балете любое танцевальное движение и любой жест должны быть внутренне оправданы и выражать ту или иную задачу. Актер разговаривает жестом, движением, танцем. Танец двигает действие, а не останавливает его, как обычно в балете.

Самое прекрасное либретто может быть скомпрометировано фальшью балетной игры. Речь идет не просто о придании спектаклям хотя бы примитивного смысла, а о создании спектакля, который своими специфическими балетными {134} приемами действительно отвечал бы новому миросозерцанию. Это трудная задача, она требует настойчивых поисков. Ее конечным итогом должно явиться создание современного балетного спектакля. Он потребует актера, освобожденного от ставших уже смешными штампов, но технически совершенного, мыслящего, ярко чувствующего — *танцующего актера*, а не просто эффектного танцовщика; вместо балетной партии актер должен учиться создавать характер и образ, сохраняя при этом весь свой увлекательный темперамент и обогащая свою технику. Это беспредельно расширит средства балета и танца. В поисках тех или иных приемов балетмейстер и режиссер должны исходить из специфики балетного искусства и из характеристики образа. В то же время балетное искусство должно освободить актера от всех его былых штампов и добиваться простоты, ясности, большой творческой правды, которую мы видели раньше только в исполнении отдельных крупных балетных актеров. Необходимо подчеркнуть, что понятие балетного спектакля резко отграничено от пантомимы, уничтожающей танец вообще. Танец органически входит в балетный спектакль. Поэтому современному балетному театру необходимо самым глубоким и коренным образом освоить классическое наследие прошлого, для того чтобы на основе изощренной и очищенной балетной техники построить живой балетный спектакль современности.

Первым опытом молодого театра в этой области послужила постановка балета «Соперницы» (1933). Театр создал легкий комедийный спектакль, который явился для молодого коллектива серьезным испытанием. Он был поставлен, когда волна борьбы за реформу балетного театра еще не достигла своей напряженной высоты. Авторы спектакля коренным образом переработали сценарий балета «Тщетная предосторожность». Они переосмыслили сюжет, и он получил большую остроту и занимательность, вне навязанной агитационной нагрузки, но с явным социальным смыслом. Музыка Гертеля подсказала иронический характер всего представления. Противоположение бар и крестьян и любовь служанки Лизы и садовника Колена возникали среди веселой путаницы, забавных переодеваний и приключений.

Само собой разумеется, что уроки, полученные режиссурой спектакля от прежних работ в Музыкальном театре, не прошли для нее напрасно. По аналогии с «поющим актером» создавался «танцующий актер». Было много общего в самих принципах воспитания тех и других. Беспощадно {135} отметая натурализм, режиссура искала особой природы танцевального спектакля и танцующего актера, подобно тому, как это происходило по отношению к музыкальному спектаклю, вникая в сценическое учение Немировича-Данченко и развивая его. Театр широко использовал классические приемы и находил им психологическое и реальное оправдание. Казалось, не было ни одного сколько-нибудь важного балетного па, которое органически не входило бы в спектакль и не получало неожиданного для зрителя, но совершенно закономерного объяснения из развивающегося действия. Даже фуэте стало знаком для выражения внутренней жизни образов, даже вариация четырех кавалеров, повторяющаяся в каждом балете, получила здесь свое оправдание. Уничтожая штамп «немых людей», театр создавал ряд ярко индивидуальных и в то же время социально типичных образов, охарактеризованных через танцевальные приемы, — вплоть до того, что в этом спектакле характеристика бар была достигнута использованием преувеличенных приемов классического танца (они все ходят на пуантах), в то время как для изображения крестьян использовались иные хореографические приемы. В то же время режиссура сохранила во всей силе лирическую струю, оживлявшую старую «Тщетную предосторожность», и при всей остроте выбранных приемов стремилась закрепить лирическую теплоту отдельных образов. Может быть, было даже чрезмерным увлечение режиссуры в этом экспериментальном оправдании каждого танцевального куска. Тем не менее именно это стремление, доведенное до последних выводов, и составило обаяние спектакля — по крайней мере для тех, кто его создавал.

Авторы спектакля отнюдь не намерены канонизировать отдельные приемы «Соперниц». Дело не в увлекательности отдельных приемов, а в принципиальной значимости спектакля, который, несмотря на свою комедийную легкость, подтвердил не только необходимость, но и полную возможность создания органического балетного спектакля, воплощенного чисто танцевальными средствами, близкого по своему содержанию современному зрителю и лишенного назойливых балетных штампов. Во всяком случае, сюжет легко укладывался в восприятие каждого смотревшего спектакль. В этом-то и заключалось значение этого спектакля.

Подобно «Соперницам», следующая работа театра — «Треуголка» (1935) Василенко представляла собой танцевальную комедию, но самый подход к изображаемому {136} быту был уже иной. И здесь сохранялся легкий оптимизм, и здесь блещущая темпераментом и силой музыка была перелита в самый сюжет и в образы действующих лиц. Но одновременно эта музыка толкнула театр на углубление принципов, намеченных в «Соперницах», на более последовательное проведение своеобразного балетного реализма. Уже не прозрачные и иронические образы, как это было в балете Гертеля, появились на сцене, а полнокровные, грубоватые жители небольшой испанской деревушки. Спектакль получился, если можно так выразиться, более «психологичным» — танец использовался не только как выражение непосредственного действия (как в «Соперницах»), но и как раскрытие эмоциональной сущности образа, подобно тому как ария в опере правдиво и тепло раскрывает чувство героя. Таким образом, и здесь танец был не беспредметен, а глубоко насыщен и сохранял определенную внутреннюю задачу. Это усиление элементов реализма и эмоциональности спектакля при сохранении всей балетной специфики и явилось дальнейшим шагом театра. Театр еще и еще раз подтвердил, что актер в балете может создавать не только танцевальные партии, но и законченные образы, характеры.

Теперь театр выпускает спектакль, представляющий новый этап в его внутреннем развитии. Он обращается на этот раз не к комедии, а к драме. Его опыт должен быть применен уже не к забавным приключениям шаловливых служанок и задорных мельничих, а к романтической поэме Пушкина. Основная задача, стоящая перед театром, — перелить Пушкина на сцену через музыку Асафьева. Сама тема намного обширнее предшествующих опытов театра Философская мысль «Бахчисарайского фонтана» должна быть в полной мере сохранена, но ей должна быть найдена прозрачная и строгая форма и придана драматическая увлекательность. Несмотря на то, что мы осуществляем «Бахчисарайский фонтан» с привлечением ленинградских авторов (балетмейстера Р. В. Захарова и художника В. М. Ходасевич), спектакль ни в коем случае не может быть повторением ленинградского образца. Слишком противоположны сценические традиции одного театра и молодые поиски другого. «Фонтан» интересует нас не в плане внешне большого спектакля — наш театр пойдет по линии углубления самой темы и отдельных образов поэмы. Впервые наш театр пытается создать на сцене убедительные драматические, а не комедийные образы. Впервые танец должен быть раскрыт в своем патетическом зерне как выражение {137} мощных человеческих страстей. Это потребует усиленной работы и над техникой танца и над психологией образов. Мы будем искать язык и стиль балетной драмы. Эта драма не может быть натуралистической.

Отказываясь от чрезмерной монументальности больших оперных сцен, мы мечтаем о том, чтобы в каждом акте найти атмосферу пушкинской мысли. Острое столкновение двух культур — и, значит, двух психологии, двух миросозерцании — должно найти свое внутренне оправданное, но неизбежно поэтическое выражение. Условия нашего театра потребовали полного освобождения либретто от наслоений старого балета и его нового проредактирования применительно к задачам спектакля. Поэтому театр выводит такие сцены, как пробуждение гарема, и шире развертывает образ Заремы. Поэтому театр делает более действенной завязку первого акта, рассказывая более подробно и тепло о любви Вацлава и Марии.

Мы убеждены, что средствами танца возможно передать самые глубокие, волнующие и трагические переживания, что актер при этом непременно освободится от фальши старого балетного театра, что задачей актера будет создание живого и углубленного балетного образа.

Пушкин для нас не будет исчерпан одним «Бахчисарайским фонтаном». Театр уже разрабатывает план постановки «Цыган». Нам кажется, что первые работы театра значительно подготовили его к разрешению этой важнейшей проблемы, и, может быть, пройдя через пушкинскую поэзию, через глубину его образов, театр накопит в себе достаточно сил, чтобы подойти к созданию современного балета на тему наших дней.

В кн. «Бахчисарайский фонтан», М., 1936

# «Абесалом и Этери» Грузинский театр оперы и балета имени З. Палиашвили

Это был горячий, страстный и поэтический спектакль. На незнакомом языке грузинский оперный театр исполнял древнюю национальную легенду о любви, самопожертвовании, разлуке, героизме и смерти, и зал был потрясен глубокой правдой и ясной стройностью музыкальной поэмы. По проникающей ее мудрости и по высокой человечности {138} «Абесалом и Этери» стоит в ряду лучших народных легенд, подобных легендам о Тристане и Изольде, Франческе и Паоло, Ромео и Джульетте.

Перед театром возникали большие и трудные, но в то же время заманчивые и увлекательные задачи. Традиционное оперное искусство накопило много дурных и фальшивых приемов, своей ненужной помпезностью затемняющих простоту и силу созданных поэтической фантазией народа образов. От этих приемов грузинский театр отказался смело и категорически. Он выбрал для себя лучшее из оперной традиции и отказался от всех ее дурных наслоений. Он нашел для себя опору в музыке Палиашвили, такой же глубокой, горячей, трогательной, как прекрасна и трагична история о любви и страданиях Абесалома и Этери. Эта музыка — неоспоримое свидетельство того, как народная мелодия питает, крепит и углубляет творчество композиторов. Написанная на широком музыкальном дыхании, с великолепными и тонкими ариями и хорами, она в то же время сосредоточенна, проста и пламенна. Театр не отступал от нее ни на шаг при сценическом воплощении оперы. Он отверг соблазны старой оперной красивости и предпочел ей строгую красоту. Он не прельстился фальшивым натурализмом и предпочел мудрую правду легенды унылому фотографированию быта, которому не может быть места в «Абесаломе и Этери». Музыка обязывала к трагическому и героическому пафосу. Поэтому театр выбрал форму сценической оратории. Режиссер (Агсабадзе), дирижер (Микеладзе), художник (Гамрекели), балетмейстер (Джавришвили) подчинили весь спектакль основной мощной теме. Казалось, что в нем не было ничего лишнего, ничего случайного.

В простых и строгих декорациях возникала легендарная Грузия, и скупой ландшафт первого действия, и серебряные бойницы замка в последнем с тонким, изысканным вкусом передавали ощущение гор и долин прекрасной страны, в которой пылают горячие и благородные страсти. Это ощущение благородства сопровождает весь спектакль, является одной из его отличительных и побеждающих черт. Этим благородством отмечены трактовка хора и исполнение солистов, танцы и пение, звук и краски. Хор, объединенный общей задачей, не подражал суетливой драматической игре, но жил в музыке с неподдельной простотой и с сосредоточенным вниманием к развертывающимся на сцене событиям. На его строгом фоне действовали исполнители, которые нашли в спектакле счастливое соединение {139} «вокала» и «образа». Увлекательное, побеждающее пение, стоящее на уровне итальянской школы, но в своей особой манере, сливалось с драматическими переживаниями. Трио — Амиранишвили (Мурман), Сохадзе (Этери) и Ангуладзе (Абесалом) — в третьем действии принадлежит к выдающимся образцам оперного искусства.

Грузинские актеры достигают полного слияния пластического и вокального рисунка, они двигаются легко и свободно, они лепят образ крупно и сильно, в то же время отказываясь от оперных шаблонов, живя музыкой и неизменно поддерживая общение друг с другом: это полная и органическая отдача себя музыке, из которой возникает образ. Оттого-то созданные ими образы так просты, естественны и по-настоящему монументальны. Они возникают из правды национальной легенды и знания своего народа, из чуткого понимания музыкальной стихии. В первую очередь это относится к молодому певцу Амиранишвили, обладающему великолепного тембра баритоном. Мне привелось слушать его несколько лет тому назад, и нельзя не отметить огромных успехов, которые он сделал за короткое время и как актер и как певец. В спектакле он играет труднейшую роль Мурмана, которую легко и эффектно можно истолковать в надоевшем шаблоне оперного злодея. Амиранишвили, напротив, дает очень тонкий образ человека больших страстей и большого человеческого достоинства. Очень просто и трогательно передает артистка Сохадзе наивную прелесть полюбившей и гибнущей девушки. С хорошей силой, без теноровой слащавости или не менее вредной фальшивой приподнятости, но с героической строгостью исполняет роль Абесалома Ангуладзе. Великолепны по своей тонкости, грации и темпераменту исполнители танцев Гварамадзе и Сухишвили, обнаруживающие исключительную легкость и пластичность. Гварамадзе — настоящий мастер, виртуозно владеющая телом и в особенности руками.

Грузинский театр создал спектакль высокой поэтической и трагической силы, спектакль, который должен стать предметом нашего изучения, уроком нашим оперным театрам.

«Правда», 1937, 10 января

# **{****140}** О «Прекрасной Елене» и Музыкальном театре имени Немировича-Данченко

Семнадцать лет назад мхатовский занавес с чайкой неожиданно раздвинулся не перед пьесами Чехова или Горького, не перед трагедиями Байрона или Шекспира, не перед комедиями Мольера или Гольдони, а перед опереттой — «комической оперой» (как определил жанр Немирович-Данченко) «Дочь мадам Анго». Вряд ли можно считать случайным, что в годы революции Немирович-Данченко, один из самых строгих и суровых художников страны, почти не обращавшийся в своей режиссерской работе к комедии, взялся за возвращение на сцену жанра, который в целом пребывал тогда в чрезвычайном пренебрежении. Однако зритель с открытой душой тянулся к оперетте, к радости чувств, прелести музыки, к утверждению своеобразной, несколько иронически воспринятой красоты жизни. Но эти ожидания зрителя находились в резком разрыве с существовавшим опереточным театром, в котором обессмысление жанра дошло до предела. Опереточный театр тех лет сценически строился по изжившим себя традициям венских спектаклей. Классические оперетты приспособлялись к закостенелым формальным приемам, которыми пользовались зачастую даже очень талантливые актеры, и нигилизм составлял миросозерцание этого театра. Адюльтер сменил любовь, измена — дружбу, и нигилистическое настроение, при котором жизнь есть трын-трава, было внутренней философией театра, обычно демонстрировавшего и отсутствие культуры спектакля в целом. Актер — за редким исключением — не верил даже в играемый образ, предпочитая кокетливый и расчетливый самопоказ. Какими путями предстояло вернуть оперетту на сцену? Заниматься ли реставрацией, стилизацией прошлого, возрождая опереточный театр семидесятых годов? Но к оперетте семидесятых годов, как она шла в Александринском театре, существует преувеличенное отношение. Когда говорят о прекрасной традиции исполнения «Орфея в аду» в Александринке, то грешат против истины. Там было много грубого дилетантизма и посредственное музыкальное исполнение. Реставрация никогда не помогала театру. Немирович-Данченко не мог стать на позицию воскрешения старого жанра с сохранением всех его благоприобретенных привычек. Классическую оперетту нужно {141} было освободить от легкомысленного, канканирующего всеотрицания, от навязчивого, прерывающего действие ложного актерского ухода «на аплодисменты», от понимания роли как набора куплетов, танцев и невзыскательного острословия, от безвкусной демонстрации шикарных туалетов — в конечном счете от непреодолимой привычки пользоваться конгломератом испытанных якобы смешных приемов, которые категорически противоречили созданию живого комедийного образа. Немирович-Данченко пробудил благородные качества этого жанра. В основе его творческого подхода к оперетте лежала философия жизнеутверждения, выраженная в легкой, прозрачной, гибкой и грациозной, зачастую лирической форме. Он понуждал актеров прежде всего уважать самих себя, осознавая себя столь же требовательными художниками в комической опере, как в чеховских пьесах или классической опере.

Немирович-Данченко поставил задачу возвращения в комическую оперу образа, характера вместо заранее закрепленного амплуа. Конечно, он не был настолько наивен, чтобы строить «Дочь мадам Анго» или «Прекрасную Елену», послушно повторяя приемы Художественного театра. Работая над «Дочерью мадам Анго», он понял, что метод МХАТ требует при подходе к оперетте значительных расширительных дополнений. Основываясь на системе Художественного театра, он добивался большей прозрачности, быстрого психологического оправдания игровых кусков, поскольку музыка заключает в себе более быстрые психологические переходы, чем драма. Музыка требовала сконцентрированности образа, актеры должны были поймать эту грациозную прозрачную сжатость. Нужно было найти не только отточенность мизансцен, но ритм внутренней жизни, отвечающей ритму музыки.

И к буффонаде и к эксцентрике — неотъемлемым качествам комической оперы — метод Художественного театра вел путем максимальной внутренней наполненности, которая в свою очередь неизбежно требовала полного отсутствия дилетантизма, органического владения телом, движением, голосом, дикцией, хорошего темперамента и юмора. Рядом с юмором, и тесно с ним переплетаясь, в этом жанре существуют и легкая грусть и драматизм, существуют полнота и разнообразие чувств в их тончайших оттенках и переливах, та полнота чувств, которая таилась в музыке и которую предстояло перенести на сцену Нельзя предположить, что сейчас кого-нибудь заинтересует текст «Прекрасной Елены» без музыки Оффенбаха, что либретто {142} «Корневильских колоколов» или «Анго» могут быть предметом сценического представления. Не эти выветрившиеся, приспособленные под дурной вкус либретто, а музыка Оффенбаха, Лекока и Планкетта является платформой, на которой только может возродиться оперетта. Думать о том, что оперетта есть комедия с добавлением вокальных номеров, что в ней можно мило поигрывать и плохо, немузыкально петь — роковое заблуждение, на котором основывался предреволюционный опереточный театр. Музыка Оффенбаха, Планкетта и Лекока должна быть воплощена не только в оркестровых и певческих номерах, но она должна жить во всем спектакле, декорациях, построении мизансцен, в приемах произнесения текста.

При этом нельзя текст старых либретто бездумно приклеивать к музыке, так же как нельзя думать, что музыка — случайный прибавок к тексту: она основа основ, и только через нее может идти борьба с залихватским отношением к жизни, господствовавшим в старом опереточном театре. Если мы в Лекоке расслышим большого и тонкого композитора, если в Планкетте уловим прелесть и грацию жизневосприятия, если в Миллекере разглядим прелесть зингшпиля, тогда оперетта явится высокой комедией, вырастающей на основе богатой и заразительной музыки. Самое бесплодное было бы прибегать в отношении оперетты к схоластическим рецептам. Драматургические и театральные формы могут быть чрезвычайно разнообразны, потому что многообразна музыкальная платформа и мысль этих композиторов. Каждый композитор требует своего сценического разрешения. Одни ритмы, одни сценические решения диктует музыка Лекока и совсем иные — музыка Оффенбаха.

Здесь не место подробно останавливаться на спектаклях, поставленных Немировичем-Данченко, для каждого из которых он выбирал особую форму. Это была лирическая комедия в «Дочь Анго» или мелодрама-буфф в «Периколе». Но наиболее ярко, может быть, позиции Музыкального театра в области комической оперы — и в подходе к тексту и в постановке — сказались в работе над «Прекрасной Еленой».

Неизменные провалы «Елены» при возобновлении ее и перед революцией и позже происходили из-за неверия в Оффенбаха. Нужно ли было продолжать пародировать легший в основу либретто античный миф? Кого сейчас можно заинтересовать насмешкой над Еленой или Менелаем, когда зритель в большинстве не знает, кто такой Менелай? {143} Нужно ли пытаться вернуть зрителя к анекдотам времен Второй империи во Франции? Можно ли пытаться осовременить либретто, когда музыка Оффенбаха никак не ассоциируется с современностью, и не случайно попытки ассоциировать участников «Елены» с Лигой Наций, Пуанкаре и Черчилем оказывались покушениями с негодными средствами — возникало резкое противоречие между музыкальной фактурой и новым сценарием.

А может быть, дело в том, что мы смотрим на Оффенбаха ограниченно, считая его сатириком и пародистом исключительно? Верно ли видеть в наследии Оффенбаха — автора «Прекрасной Елены», «Периколы», «Сказок Гофмана» (одного из замечательнейших произведений классической музыки) — лишь узкую струю, которая с восторгом воспринималась театром и публикой его эпохи? Давно умер Буфф-Паризьен и умерло узкое, сатирическое понимание Оффенбаха. Если освободиться от гипноза приемов старого театра, перед нами встанет композитор настоящей лирической и патетической силы. Прелесть его буффонады, его ирония возникают на лирической основе, на той песне любви, которая является сутью «Прекрасной Елены»; чтобы иметь право на иронию, нужно знать, что утверждаешь. Ирония без внутренней философии — пуста, она перерастает в нигилизм. Ирония Оффенбаха потому и великолепна, что возникает на основе подлинной лирической струи.

Если это так, нужно ли сохранять старый текст «Прекрасной Елены» в переводе-приспособлении Виктора Крылова? Или — как это могло на первый взгляд соблазнить режиссуру — присочинять новые куплеты, чтобы придать спектаклю мнимую остроту? Не вернее ли видеть тему «Прекрасной Елены» не в адюльтере и насмешке над рогоносцем Менелаем, а в борьбе за прекрасное чувство, заключенное в патетической прелести дуэта любви Париса и Елены? Не здесь ли ключ к «Прекрасной Елене»? Неужели же необходимы крыловские куплеты: «Наша честь, наша честь кувырком полетит», когда музыкальная фактура этой арии гораздо более грациозна, изящна и остра? Вся музыкальная основа требует переработки текста, разработки сценических характеров, отвечающей духу музыки. Нельзя ломать основной сюжет — встречу Елены и Париса — он продиктован музыкой. Нельзя подменить персонажей Оффенбаха другими — они определены музыкой Оффенбаха. Но в этих строго соблюдаемых пределах театр вправе обращаться свободно с текстом, вытравляя все, что влечет к дурным трафаретам.

{144} Темой спектакля, а значит и темой сценария Зака (стихи Улицкого), стала тема оживления красоты через любовь. Елена, прекрасная царица Спарты и самая большая ее драгоценность, гордость народа, недоступна никому. Царь Менелай приходит только любоваться на нее. Красота Елены бесплодна, и только царевич Парис, выдумавший легенду о трех богинях, посуливших ему любовь Елены, сумел раскрыть перед ней мощь любви и сделать живой и теплой ее красоту. И тогда сама Елена побуждает Париса похитить ее у холодного ценителя сокровищ Менелая и царей, оберегавших ее как драгоценность. Из обычного опереточного любовника Парис превратился в отважного пламенного юношу, привлеченного молвой о красоте Елены. Для театра было важно, чтобы в стройную и холодную красоту Спарты (декорационно выраженную Вильямсом) ворвалось бурное дыхание далекой грубоватой Трои. И Менелай — уже не древний старик, но практичный царь, предпочитающий любви к собственной жене похождения с многочисленными рабынями: красота Елены для него одно из его бесценных сокровищ, которым можно восхищаться, но которого касаться нельзя. Он страдает не как обманутый муж, а как собственник, у которого похищена его лучшая вещь. Он царь-купец, относящийся к остальным царям, как к несчастным беднякам, и желающий затем послать их воевать, сам не воюя.

Комические роли строились по линии внутренне оправданного гротеска. Немирович-Данченко настойчиво рекомендовал самые смелые краски для жадности и трусости Калхаса, тупости Агамемнона, «эстетизма» Менелая. И зритель заливается смехом, когда Менелай обнаруживает в своей спальне Париса и Елену, спокойно уверяющую Менелая, что лежащий рядом Парис ей только снится. Поэтому финал второго акта, когда цари дерутся с Парисом, доведен до приближающейся к фарсу буффонады, а начало третьего акта — до исступленного пафоса, который доходит до предела в куплетах Ореста, вакхической арии Елены и плясках спартанцев. Так от спокойного ритма начала оперы спектакль по мере его развития поднимается до крайнего напряжения.

В музыкальной области Немирович-Данченко предъявил к исполнителям, к дирижеру и к оркестру требования, намного превышающие требования, в свое время предъявленные им к исполнителям «Анго» или «Периколы». Спектакль музыкально и вокально должен стоять на уровне большой комической оперы — дуэты Париса и Елены, их {145} арии, куплеты Ореста требуют не только наличия голосов, но и очень тонкого мастерства в раскраске музыкальной фразы, владении звуком и отточенной подаче слова. Перед актерами была поставлена задача создания образов, комическая опера была понята как один из самых трудных и пленительных театральных жанров.

1937. Публикуется впервые

# Парижские впечатления

Август в Париже — мертвый театральный сезон. Парижане переселяются или на берег океана, или в тысячи маленьких пансионов, разбросанных по стране. В этом году тяга на отдых увеличилась еще и потому, что правительство Народного фронта впервые предоставило служащим платный отпуск. Если бы не Всемирная выставка, то центр Парижа совершенно опустел бы. Но Выставка удержала многих парижан в столице. Она привлекла сотни тысяч провинциалов и иностранных туристов, продлила театральный сезон и создала новые типы театральных представлений, которыми в летнее время увлекаются во Франции. Да и сама Выставка вечером — прежде всего и преимущественно яркое, неожиданное зрелище, вызывающее восхищение тысяч людей, бродящих по ее обширной территории. В это вечернее время, когда павильоны уже закрыты, она привлекает внимание не своей архитектурой, а прежде всего игрой света, которую любят французы и в которой они достигли большого мастерства. Свет играет вокруг Эйфелевой башни и огнями фейерверков меняет ее окраску. Свет причудливо окрашивает деревья, обращая их пыльные дневные ветви то в осеннюю желтизну, то в яркую весеннюю зелень, то в фантастические лиловые и фиолетовые листья. Сена бьет многогранными фонтанами. По воде скользят катеры с разноцветными фонариками. Огни реклам дрожат в вышине, как бы повиснув в воздухе. На огромной площади Согласия снопы живого, мягкого света падают из прожекторов на дворец и центральный фонтан перед Тюильри.

Весь Париж напоен игрой света. На Выставке, во Дворце электричества, показывают проецированные световые декорации, мгновенно превращающие задник сцены из тропического леса в средневековый замок. Бурное море с мчащимися облаками вдруг становится современным городом с высокими домами и широкими тротуарами.

{146} На праздник в Версале собирается около двухсот тысяч зрителей. Перед боковым крылом дворца, там, где бьет обширный фонтан Нептуна, на узких скамейках, в маленьких креслах и просто на траве терпеливо ожидают начала представления десятки тысяч людей, приехавших из Парижа. Зрелище выходит на широкие просторы, покинув тесные здания, и создает массовому зрителю новые неожиданные впечатления. Посередине одного из прудов подымается маленькая эстрада. Сперва на ней идут манерные и скучные танцы, стилизующие век Людовика XVI. Зрители нетерпеливы, раздаются смех, остроты, крики, до тех пор пока труппа Фуллер не сменяет пейзан и маркизов. Те, кто видел «Дон Кихота» в Большом театре, вероятно, помнят танец деревьев, построенный на широких взмахах плащей, которыми окутаны танцовщицы. Эти вихреобразные движения положены в основу танцев труппы Фуллер, в соединении со светом они дают неожиданный эффект. Фигурка танцовщицы, мечущейся в бурном танце, изменением света превращается в ярко-пламенный костер; он разгорается, вспыхивает, гаснет и исчезает совершенно бесследно.

Но толпы собрались сюда не для того, чтобы смотреть на танцы знаменитой когда-то танцовщицы, они ожидают прежде всего ночного фейерверка. Ночной праздник в Версале представляет собой действительно незабываемое зрелище. Сперва вся система фонтанов окрашивается разнообразными яркими цветами, потом фейерверк рассыпается тройным рядом люстр, которые, взлетев из-за парка, огненными струями бороздят небо и, описав параболу, исчезают в темноте. В небе возникает огненный бой. Ракеты летят друг на друга, сталкиваясь в небе, окрашивая его то золотом, то мрачным лиловым цветом, то радостной лазурью. Весь парк неожиданно вспыхивает огнем, а впереди, среди водяных фонтанов, возникают фонтаны огненные. Все завершается огненным водопадом, скрывающим за собой фонтан Нептуна. Фейерверочное празднество занимает около получаса, техника его великолепна.

Больше чем когда-либо французы увлекаются сейчас спектаклями под открытым небом и широкомасштабными представлениями. В большом дворце (помещении, оставшемся от предыдущей Всемирной выставки), в организованном так называемом «Цирке цирков», на трех аренах одновременно идут изысканные цирковые представления с участием лучших артистов. В Оранже на развалинах античного театра французы пытаются возродить древнюю {147} трагедию. И наконец, в самом Париже, на площади Нотр-Дам, пользуясь фасадом собора Парижской богоматери как декорацией, они разыгрывают подлинную средневековую мистерию «Страсти Господни», написанную Арну Гребаном в XV веке и адаптированную в начале XX века Лионелем де ла Турассом и Шарлем де Торином.

Хотя представление сделано со всей тщательностью и самой мистерии предшествует полукарнавальный парад средневековых комедиантов, в этой попытке возрождения средневекового театра не соблюдена историческая точность. Поэтому оно лишено той идейной направленности, которая когда-то, сотни лет назад, волновала и трогала. На обширных трибунах, построенных на площади, располагаются десятки тысяч зрителей. Представление лишь в самых общих чертах напоминает средневековье. Де Болль — тонкий и остроумный художник — искусно включил фасад и паперть собора в симультанную декорацию, создав нужную атмосферу. Ему пришлось построить декорацию по возможности невысокую, чтобы архитектура собора сияла во всем ее великолепии. Зрители помимо ада и рая видели подобные средневековым декорациям мистерий наивно и старательно сколоченные беседки, обозначенные портиками, — дворцы Пилата и Кайафы, впереди площадка с тремя крестами обозначала «крестный путь». Но художник отказался от соблюдения единого декоративного стиля, соединяя «религиозную» архитектуру (витражи) с «военной» (ад, напоминающий — опять-таки согласно старинным рисункам — элементы крепости замка). Как и в средние века, направо расположен ад. Из него выскакивает одетый в красное трико, то веселый, то страшный черт. Налево подражание старому витражу изображает рай. На его фоне появляется красивая женщина, наряженная в блистательный костюм архангела Михаила. Посередине известные актеры французских театров разыгрывают сцены въезда в Иерусалим, Тайной вечери, моления в Гефсиманском саду, предательства Иуды, Голгофу. Актеры играют в манере старой Комеди Франсэз. Они не говорят, а «поют» роли, и Иуда мечется по всей сцене в судорогах и мучениях, изображая страшного и жестокого злодея. Христос — известный актер Жубэ — выделяется среди остального ансамбля. Он играет, в меру возможности, просто, избегая ложной чувствительности, не притворяясь богом, — играет человека, которого обманули, предали и казнили. Именно тема предательства, а не тема страданий доминировала в спектакле.

{148} Зритель взволнован не балетной пляской чертей, не их визгом и хохотом, не монотонным спором архангела с дьяволом, а необычностью обстановки, далеким отголоском руанских колоколов, передаваемых по радио, звуками великолепного органа, доносящимися из собора Парижской богоматери, красотой его фасада, возникающего из темноты и высвечиваемого отдельными кусками светом прожектора, и, наконец, простой игрой Жубэ. Но возбудить религиозные чувства в зрителях авторам этой постановки, несмотря на ее блеск, не удалось. В конце концов это прежде всего зрелище, одно из таких зрелищ, которыми дарит и оглушает приезжего зрителя Всемирная выставка.

В театрах Бульваров между тем продолжается прежняя, налаженная десятилетиями театральная жизнь. Репертуар Пале-Рояля, Буфф-Паризьен не изменился за эти годы. Театры играют свой прежний зимний репертуар, в котором жены обманывают мужей, мужья — жен, всех принимают не за тех, кем они являются в действительности, и в последнем акте все распутывается к общему удовольствию. Играют эти фарсы и водевили в той легкой французской манере, которая отмечена остротой диалогов и безразличием к судьбам изображаемых людей. Актеры не дают себе труда беспокоиться за своих героев. Пьеса идет в сотый или двухсотый раз, играют ее по десять раз в неделю (в четверг, субботу и воскресенье спектакли идут и утром). Актеры прилежно повторяют испытанные шутки и приемы, и кажется, будто ни прошедшая война, ни бурные политические события, ни вновь надвигающаяся на Францию угроза войны — ничто не тронуло этого застывшего царства. В пьесах осторожно вытравлены все намеки на современность, их действие могло бы так же легко происходить тридцать лет назад, как и сейчас.

На этот раз я посетил Пале-Рояль — исконнейший фарсовый французский театр; он помещается в старинном театральном здании, выстроенном в основном в 1784 году по приказу герцога Орлеанского. Свою же историю как фарсовый театр он ведет с 1831 года. В этом здании, в его тесных проходах и закоулках, узких ложах есть несомненное завораживающее, успокоительное обаяние. Но именно в нем особенно ощущается «остановка времен», как будто ничто не изменилось в этом заколдованно-глупом фарсовом царстве. «Мадам со мной» — так вынужден был сказать «первый секретарь французского посольства» в Бельгии, защищая честь женщины, оказавшейся с ним вместе в купе экспресса. Из этой невинной лжи возникает масса {149} серьезных последствий: секретарю приходится везти с собой неосторожную даму в посольство в качестве жены, а его подлинную жену и подлинного мужа незадачливой дамы, конечно, арестовывают и доставляют в полицию и, несомненно, в этом светском (обязательно — светском) обществе все кончается благополучно.

В мюзик-холлах выступают все те же знаменитости — Мистенгетт, Морис Шевалье, Жозефина Бекер. По-прежнему десятки обнаженных гёрлс танцуют перед зрителем, по-прежнему каждая картина является выставкой субсидировавшего спектакль модного магазина, портных и портних. Как и прежде, в программе до начала действия вы читаете о том, что госпожа такая-то носит в жизни шляпы такой-то мастерской, а на сцене — перчатки такой-то мастерской. Шевалье душится такими-то духами, а Жозефина Бекер избегает всех чулок, кроме чулок такой-то фирмы. Власть рекламы доходит до того, что в текст пьесы включается прославление той или иной фирмы. В Пале-Рояле во время представления фарса «Мадам со мной» на сцену, изображающую вокзальный буфет, входит молодой человек, не имеющий отношения к действию, и спрашивает у официанта какой-нибудь аперитив. Официант рекомендует ему только «Квин-квина Сен-Рафаэль». Действие идет своим чередом до тех пор, пока официант вновь не обращается к молодому человеку. Тот в ответ очень хвалит «Квин-квина Сен-Рафаэль» — он никогда не будет пить другой аперитив. Он еще раз благодарит и вновь утверждает, уходя, что предложенный ему аперитив «Квин-квина Сен-Рафаэль» действительно незабываем. Вряд ли забудут его и зрители спектакля. Ведь об этом же аперитиве кричат и рекламы, развешанные на декорациях. В Казино де Пари разыгрывают небольшой скетч — кто-то кого-то обманывает, не то муж жену, не то жена мужа, не то любовник жену. Один из мужчин должен покончить самоубийством. Он стреляется, падая с криком «Дю бон, дю бон дюбоннэ». Это реклама одной из известнейших винных фирм Франции. Зал разражается хохотом и аплодисментами. Скетч окончен, реклама сделала свое дело.

В остальном же эти мюзик-холльные представления отмечены выступлениями ряда великолепных эксцентриков, мимистов, певцов и певиц и проникнуты эротикой, которая сквозит в движениях Жозефины Бекер и в каждой песенке Мистенгетт. Может быть, по сравнению с моим первым посещением Франции в 1928 году именно эротизм стал еще более пронизывать все представления мюзик-холла {150} и стал еще более утонченным и пряным. Мюзик-холл становится все более роскошным, все более отходит от народного представления, элементы которого еще сохранялись ранее. «Обозрение» лишается какого-либо сюжетного действия и все более превращается в сумму отдельных номеров; даже декоративность, видимо, уже прискучила, и внимание сосредоточено на «звезде» и на первоклассных номерах. Исчезает и типично французское, национальное — ревю становится интернациональным зрелищем. Слово окончательно отходит на второй план, уступая место эксцентрике, пантомиме и танцу. Даже программа ревю печатается на четырех языках (французском, английском, немецком и испанском). Это объясняется не только выставкой — причина лежит глубже: в космополитизме богатого зрителя (цены в мюзик-холле весьма и весьма высоки).

Из «звезд» я впервые видел Жозефину Бекер — известную негритянскую актрису. Она, конечно, резко выделяется во всем представлении «Сверхбезумство» в Фоли-Бержер. Отличается Бекер не только своим выдающимся талантом, но и резко очерченной индивидуальностью. Хотя она, подобно Мистенгетт и Шевалье, заполняет собой программу и в числе прочих номеров играет целую мелодраму о похищенном ребенке, к счастью, она лишена блистательных актерских штампов Мистенгетт, у нее настоящий драматический темперамент и непосредственная искренность, заставляющая забывать несложный мелодраматический сюжет. Мелодрама переносит нас в Луизиану и на берега Миссисипи. Есть изрядная и сознательная доля, надо сказать, довольно дешевой экзотики в сценическом рассказе о часто трактуемой и в Париже теме «похищения детей». Перенесенный в атмосферу негритянской жизни, привычный сюжет становится пряным. На экзотике Жозефины Бекер вообще зиждется интерес спектакля для зрителя. Она часто в танцах выступает полуобнаженная, но в извивах движений, во внезапности их сочетаний сохраняет (несмотря порою на вызывающую эффектность и декоративность кусков материи, в которые она завернута, и привычную мюзик-холльную их нарядность) что-то от ослепительного ритма подлинно негритянского, увлекательного и темпераментного танца. Тогда как бы исчезает вся дешевая нарядность мюзик-холла, и искусство приходит на сцену. И потому особенно неприятно, когда Жозефина Бекер, потрафляя вкусам зрителя, превращается в привычную экзотическую эстрадную «звезду». Все «звезды» мюзик-холла {151} несомненно талантливы, они хорошие актеры и актрисы, техника сценария доведена до требуемого для мюзик-холльного представления совершенства, но зритель, уходя, не уносит ничего, кроме воспоминаний об ослепительно ярких декорациях и некоторых искусных эксцентрических номерах.

Однако театральная жизнь Франции была бы печальна, если бы ограничивалась только этими зрелищами и парадными представлениями. Уже давно в кругах передовой интеллигенции назревает протест против господствующего влияния театров Бульваров и мюзик-холлов. Передовые художники не желают мириться с бессодержательностью спектакля и с бессмысленной роскошью представлений. Режиссеры Бати, Дюллен и Жуве организовали свои театры, которые долгое время были только маленькими студиями, не влиявшими на общее течение театральной жизни Франции. Теперь время переменилось. Правительство Народного фронта обратило внимание на театр. Оно поддерживает борьбу, которую ведут эти режиссеры против косности в театральном деле. Больше того, оно помогло наступлению этих режиссеров на цитадель классического французского театрального искусства — на Комеди Франсэз, где сейчас проводится серьезная реформа. Вот эта сторона театральной жизни Франции представляет собой гораздо более глубокий интерес.

Недовольство театрами Бульваров широко распространено среди французских театральных деятелей и передовой французской интеллигенции. Несколько времени назад известный французский драматург Ленорман написал пьесу «Сумерки театра», в которой пессимистически оценивал общее положение французской драматической сцены, поставленной в трудные материальные условия и окруженной беззастенчивой рекламой. Сейчас он несколько изменил свои взгляды. Перед возобновлением его пьесы, которая должна идти в сентябре в театре «Старая голубятня», он заявил, что многие из обстоятельств, продиктовавших ему его драму, сейчас изменились и он готов смотреть на свою пьесу как на в известном смысле историческую. Каковы же те факты, которые заставили Ленормана пересмотреть свое мнение? Он видит проблески возрождения театра в новом внимании к нему зрителя, одно время совершенно плененного кинематографом. Он видит это в смелых исканиях театральных новаторов. Режиссеры Бати, Жуве, Дюллен {152} теперь обратились в «мэтров», окруженных учениками и добившихся входа в старейший театр Франции.

К сожалению, в августе эти «левые» театры были закрыты, и я потому не берусь судить о глубине их театральных реформ. Материал для суждения об их деятельности дала мне Комеди Франсэз, которая продолжает свои спектакли и в течение лета. Теперешний руководитель театра, популярный французский драматург Эдуард Бурде, известный в нашей стране по его пьесе «Тяжелые времена», поставил вопрос о Комеди Франсэз довольно категорически. Его назначило директором и руководителем театра правительство Народного фронта. До назначения Бурде положение этого театра было тяжелым. Сборы в нем катастрофически падали, а смерть актеров Фероди, Ле Баржи, Леона Бернара лишила труппу Комеди Франсэз ее наиболее выдающихся представителей. Другие известные актеры, соблазнившись крупными гонорарами, ушли в кинематограф и в театры Бульваров, предпочтя академизму Комеди Франсэз легкий успех сенсационных пьес и кинофильмов. Предшественник Бурде Фабр ничего не предпринимал для изменения катастрофического положения этого прославленного театра, предназначенного хранить лучшие традиции французского национального искусства. Спектакли театра оставались музейным подражанием когда-то блистательным славным оригиналам. В Комеди Франсэз ходили туристы и провинциалы. Парижане относились к этому театру с почтительной иронией. Они уважали его, как уважают славную, но уже мертвую традицию, и отрицали за ним право на сколько-нибудь значительную роль в жизни современного французского театра. Бурде пришлось выдержать серьезную борьбу за реформу театра — и внутри и вне его. Конечно, многие театральные деятели понимали, что положение театра — даже при наличии сильных актерских дарований — по существу, плачевно, но боялись затронуть основы театра, они иронизировали над ним, но не мыслили Парижа без него, как не мыслили свою столицу без ночного «чрева Парижа», без парка Тюильри и Вандомской колонны.

И сейчас в Комеди Франсэз сохранилось несколько спектаклей, характеризующих это время бесславия и упадка. Стоит только посмотреть «Денизу» Дюма-сына или «Школу мужей» Мольера, чтобы увидеть, как слепая подражательность и бесстрастие губят искусство. В этих спектаклях рутина подменила собой живую традицию. Если бы меня спросили, о чем по существу — не в смысле сюжета, {153} а в смысле идейном — идет речь в этих спектаклях, я не смог бы ответить. Вряд ли могли бы ответить на этот вопрос и сами актеры. Все как будто на месте. Все играют в одном тоне, все правильно отвечают репликой на реплику. Но как утомительно бесстрастны и холодны эти выкрики, эта уверенно штампованная игра, это покорное следование сценическим амплуа, а не живым образам. Не случайно же перед приходом Бурде в Комеди Франсэз была установлена точная регламентация амплуа каждого из сосьетеров, вплоть до «благородных матерей» и «костюмных ролей».

В тот мой прошлый приезд я видел в этом театре комедии Мариво и Мольера, в которых пленило непосредственное и радостное искусство двух молодых актеров — Мари Бель и Жана Вебера. Они выделялись тогда среди серого мрака ансамбля темпераментом, яркостью и, наконец, просто тем, что были живыми людьми. Теперь я увидел их снова. Что с ними сталось? Оба они приобрели эффектную сценическую уверенность, оба стали мастерами своего дела. Но неужели эта уверенная, эффектная, в подобающих местах плачущая или говорящая с дрожью в голосе, донельзя заштампованная актриса, неужели это та самая Мари Бель? Неужели этот претенциозный, кокетничающий со зрителями, хвастливо носящий костюм актер — тот юноша, который делал свои первые шаги в комедии Мольера?

Рутина обволакивает самые свежие дарования, и нужны большие усилия, чтобы освободить их от готовых штампов, чтобы влить в Комеди Франсэз новые актерские силы и придать ее спектаклям настоящую убедительность. Традиция тогда сильна, когда она носит в себе живое «зерно», способное дать свежие ростки. И когда занавес скрыл за собой обширный павильон, ничем не напоминающий старый дворянский замок, в котором происходит действие «Денизы», стало очевидно, что это искусство мертво. «Дениза» звучит сейчас полным анахронизмом, в особенности в атмосфере блестящей Всемирной выставки, роскоши мюзик-холлов, тысяч иностранцев. «Денизу» никаким образом нельзя причислить к лучшим творениям Дюма-сына. В этой пьесе его буржуазная, тенденциозная мораль доходит до апогея, вероятно им самим неосознанного, мещанства. История о буржуазной девушке, лишенной невинности красивым аристократом, которая признается в этом своему любящему и любимому жениху во имя спасения его сестры от грозящего ей брака с соблазнителем, {154} нестерпима по своей сентиментальной поучительности. Для этого спектакля театр мобилизовал остатки своей поредевшей «старой гвардии» — тех, кто занял первые места не по праву таланта, а по праву старшинства, уверенно защищающего уже не традиции, а угасающую рутину. Театру, однако, все же хватило ума объявить, что спектакль идет «в костюмах эпохи», что по отношению к Дюма-сыну (его все еще почитают современным) кажется уже шагом поистине революционным.

Но несмотря на «костюмы эпохи», все казалось удивительно старомодным в спектакле. И благородный отец, которого играл Александр, сохраняя все повадки героев Расина, гремел раскатами голоса, требуя, чтобы соблазнитель женился на его дочери, и Мари Бель в роли опороченной девушки имела облик трагической героини. И только Габриэль Робин, владея секретом вечной молодости, обаятельно пользовалась всеми приемами уверенной гранд-кокет. Было ли во всем этом мастерство? Я назвал бы его не мастерством, а умением лихо владеть узаконенными и привычными правилами: ни одно из них не было нарушено и теперь, на двести восемьдесят седьмом представлении «Денизы».

Новое руководство Комеди Франсэз вступило в трудную борьбу с рутиной. Пока еще нельзя сказать, к каким результатам приведет эта борьба. В Комеди Франсэз сосуществуют сейчас как бы четыре театра, четыре пути, и каждый спектакль отражает собой волнения и внутреннюю борьбу, происходящую в недрах этого театрального организма. «Первый театр» — тот, о котором я уже рассказал, — театр рутины. «Второй театр» стремится очистить традицию. Примером этого течения является последняя постановка «Мизантропа». Его ставил Копо. Он только облагообразил старый спектакль, изменил некоторые мизансцены, дал яркие, великолепные костюмы, верные эпохе, и главное внимание обратил на слово, которым так блестяще владеют актеры французского театра. Безвкусицы в этом спектакле не было. Было великолепное владение словом. Была прекрасная, чисто французская манера носить костюм. И все-таки Копо не раскрыл, а может быть, и не мог раскрыть идею «Мизантропа», не показал трагического одиночества Альцеста, его столкновения с обществом, горькой философии пьесы. Но уже то, что вместо традиционного, условно обозначающего комнату, лишенного мебели павильона на сцене был сооружен верный эпохе зал, со вкусом обставленный, что за дверьми виднелась {155} другая комната, а слуга впускал приходящих гостей, казалось немыслимым новаторством, а кое-кому из защитников традиционного исполнения Мольера — возмутительным нарушением мольеровского сценического стиля. Альцеста хорошо играл новый актер Комеди Франсэз Эме Кларион. Было что-то острое и неожиданное во всем его облике, и была какая-то своеобразная простота в том, как он произносил монологи. Было великолепно и то, что зрителя с самого начала захватил бурный темп мольеровской комедии. Но ни в простоте Клариона, ни в стремительном развитии действия не было и намека на философский смысл пьесы. И потому традиции в этом спектакле воспринимались только формально, а не приближали к сознанию и восприятию зрителя классическую комедию, которая для Франции отнюдь не потеряла идейной и обличительной силы. Тема одиночества, которую так любят современные французские драматурги, тема протеста не ощущались в этом гладком, красивом спектакле. И единственным уроком, который мог быть вынесен зрителем или актером из этого спектакля, была необходимость внимания к слову, к диалогу, к языку.

«Третий театр» — это театр подчеркнуто изысканной простоты и изящества, которые можно видеть в постановках Бати «Подсвечник» Мюссе и «Самум» Ленормана — двух пьесах, естественно, очень не похожих друг на друга авторов по своему темпераменту, стилю, мироощущению, эпохе. Они могут быть объединены лишь индивидуальностью такого крупного и «очень французского» режиссера, каким является Гастон Бати — человек изысканного вкуса, освоивший великое наследие французской культуры в области сцены, литературы, живописи и стремящийся найти новые сценические выражения. Он, конечно, из четверки «картеля» менее всего похож на «буйного новатора». Он во многом традиционалист, он никогда не способен изменить «строгому французскому вкусу», но я уже не нашел в его спектакле стремления к потустороннему, хотя, конечно, он — последовательный идеалист в своем восприятии мира. Бати — один из выдающихся французских режиссеров, автор постановки «Мадам Бовари» в своем театре — спектакля, имевшего в Париже очень широкий резонанс. Его обычно упрекают в невнимании к актеру. Судя по спектаклям Комеди Франсэз, я не решился бы это сказать. Напротив, он добился в каждом из поставленных им спектаклей своеобразной простоты. Актеры в его постановках естественны, великолепно владеют словом, они остерегаются {156} малейшего наигрыша, но в то же время эта боязнь наигрыша ведет порою к обеднению сценических средств. Там, где ждешь взрыва темперамента, видишь только намек на него. В этих спектаклях занята преимущественно молодая часть труппы: видимо, Бати было легче работать с ней, чем со «стариками».

Действие «Самума» Ленормана происходит где-то в Алжире в десятых годах нашего века. Ленорман далек от каких-либо серьезных социальных обобщений. Его больше интересуют тайные душевные движения людей, поставленных в необычные обстоятельства. Именно потому он и выбирает Алжир. Иссушающий ветер — самум — имеет для него не только локальное значение, он иссушает также человеческие души, вторгаясь в них с неодолимой силой. И хотя кое-где проблема колониализма проскальзывает в его умело и эффектно построенной пьесе, все же центральное и главенствующее внимание Ленормана привлекает экзотика человеческих отношений, подчеркнутая ориентализмом обстановки. В атмосфере тоски по родине, одиночества, палящей жары героя пьесы охватывает безумная страсть к дочери, которую он видит впервые после многих лет и в чертах которой ему грезится давно умершая любимая жена. Эта страсть охватывает его, как самум, и он становится жертвой ревности покинутой им любовницы — арабки Аэши, которая догадывается о губительной и безрассудной страсти Лоуренса. Всю эту атмосферу пьесы Бати передает с большой режиссерской тонкостью, в чем-то даже приглушая автора, впрочем, тоже не столько темпераментного, сколько философствующего: в Ленормане, несомненно, больше от ума, чем от непосредственной эмоциональности. Эта пьеса, главную роль в которой блистательно играл замечательный режиссер и актер Фирмен Жемье, в двадцатых годах прославила Ленормана, но она в своей основе не более чем экзотическая мелодрама: не напрасно автор усложняет основную ситуацию пьесы взаимной любовью дочери Лоуренса Клотильды и молодого прекрасного араба Гяура, в которого в свою очередь безнадежно влюблена Аэша; смертью Клотильды от кинжала Аэши и завершается эта мелодрама.

«Подсвечник» поставлен Бати очень изящно, иронично, легко, безмятежно, в легких реалистических декорациях, передающих эпоху. Бати очень насмешлив в этом спектакле. Может быть, более всех других постановок именно в этом спектакле Бати ощущается чувство ансамбля. Он, несомненно, умеет объединить актеров, и, конечно, в спектакле {157} Ленормана есть то дыхание Сахары, которым пронизана эта пьеса, как комедия Мюссе — тонкой иронией. В «Самуме» очень сильна в роли Аэши Вентура (по происхождению румынка), ее игра отмечена несомненным своеобразием, идущим от всего ее облика — от неправильного, но одухотворенного лица, от внезапности движений, от капризного перехода одних чувств в другие, когда нежная ласка внезапно сменяется повелительностью жеста, а дурманящий шепот — неумолимой жесткостью интонаций. Нельзя не отметить нескольких очень тонких исполнителей — Клариона, оправдавшего (в «Самуме») впечатление от «Мизантропа», Мадлен Рено и Жюльена Берто (в «Подсвечнике») — у первой необыкновенное изящество движений, тонкость чувствований, понимание стиля, у второго — юношеская впечатлительность, упорство и задор. Но общее впечатление от исполнения близко к восприятию постановки «Мизантропа». Как будто обе постановки выражают собой тот «тонкий вкус», который когда-то проповедовал теоретик французского классицизма Буало. Постановки Бати в конце концов не выходят за рамки узкоэстетических исканий. Влияние французской живописи на них несомненно. Бати со вкусом использует свет, он прекрасно передает атмосферу пьесы, будь это старая французская провинция Мюссе или сухой и жаркий Алжир в пьесе Ленормана. Но эта зависимость от живописи и губит Бати. В конечном итоге он создает спектакли, которые восхищают своим изысканным вкусом, но никак не захватывают зрителя.

Наконец, «четвертый театр». Это типичный театр формальных исканий, на этот раз связанный с именем Жуве (постановка «Комической иллюзии» Корнеля). Этот театр ведет к обнаженному формализму как в драме, так и в балете. Однако, чтобы лучше понять «четвертый театр», отвлечемся на некоторое время от Комеди Франсэз и посмотрим спектакль в Гранд-Опера.

В Гранд-Опера изредка идут балеты. Обычно они сопровождают большие оперные спектакли. Так, после «Гибели Фауста» идет миниатюра «Лебединое озеро», скомпонованная из отрывков балета Чайковского. Эти краткие отрывки оставляют у зрителя ощущение неудовлетворенности. Жаль прекрасной музыки Чайковского, так незаслуженно оскорбленной, и поэтического сюжета, и внутренних масштабов произведения, сведенного, по существу, к двум-трем вариациям. «Лебединое озеро» из трех действующих лиц — зрелище, которое говорит об ограниченных возможностях {158} балета Гранд-Опера, Но порой Гранд-Опера отводит балетному представлению целый вечер. Тогда оно состоит из нескольких таких миниатюр. В честь очередного эстетического конгресса, проходившего этим летом в Париже, Гранд-Опера организовала торжественный вечер, который должен был иллюстрировать эволюцию балета от Петипа до наших дней. Спектакль включал дивертисмент на музыку «Спящей красавицы» Чайковского, балет «Видение Розы» в постановке Фокина, «Вечерний праздник» Делиба и, наконец, гвоздь вечера — последнюю постановку балетмейстера Гранд-Опера Сержа Лифаря «Икар». Вот на этом-то последнем создании французского балета и следует остановиться. Оно свидетельствует о тех крайних формалистических течениях, которые порою одерживают верх в том или ином французском театре. Эти формалистические тенденции, по существу, противоречат французской театральной культуре не меньше, чем слепое подражание прошлому, которое можно видеть в отдельных спектаклях Комеди Франсэз (вспомним «Денизу») и Гранд-Опера.

Из самого названия балета ясно, что он должен сценически возродить древний миф о Дедале и его сыне Икаре — первом победителе воздушной стихии. От такого сюжета ожидались большой пафос, строгость и глубокая волнующая музыка. Лифарь выступил не только в качестве первого актера, первого танцора и балетмейстера, но и как автор музыки. Он, как указано в программе, сочинил те «ритмы», которые дирижеру оставалось только оркестровать. И вот в огромном помещении оркестра сидят только двенадцать-шестнадцать музыкантов, которые и передают метрические изыскания Лифаря. Эти звуки, размеренные и сухие, наполняют слушателя тревогой и настороженностью. Кажется, что в оркестре безостановочно играют разные марши, под звуки которых появляются точно отмечающие метр фигуры девушек и юношей. Лифарь находится в этом спектакле под тяжким гнетом метра и демонстрирует чисто формальное соответствие звука и движения. Он не раскрывает музыки на сцене, он ее не воплощает, он даже не иллюстрирует ее, он занят только арифметической синхронизацией метра и движения. По аналогии с этим построена и декорация балета, напоминающая собой ранние кубистические увлечения русского театра. Это не только торжество формализма, это тупик балета, а не живое и полное силы искусство. И хотя сам Лифарь в отдельных эпизодах (например, в той сцене, {159} когда разбившийся Икар пытается снова взлететь) обнаруживает скульптурную выразительность тела, он тем не менее весьма далек от *танцующего актера*, который единственно может передать в полном пафоса и музыкальной насыщенности движении волнующий и глубокий образ Икара, возникший из недр народной фантазии. Этот обнаженно формальный подход к спектаклю, слепое перенесение законов живописи или метрического понимания музыки на сцену составляют одну из главнейших опасностей всего французского театра. Спектакль «Икар» — явление отнюдь не случайное, не единичное.

Постановка режиссером Жуве «Комической иллюзии» Корнеля в Комеди Франсэз свидетельствует о тех же опасных тенденциях, которые особенно странно наблюдать в Доме Мольера. Я не хочу составлять окончательного суждения о Жуве по этому спектаклю, тем более что доходившие до меня слухи о его работе над «Школой жен» Мольера или тот спектакль «Зигфрид» Жироду, который мне пришлось раньше видеть в его театре, говорили о гораздо более глубоком и значительном его подходе к искусству. Но на этот раз он совершил явную и кричащую ошибку. По сравнению с постановками Копо и Бати, о которых я писал, этот опыт поражает вульгарным пониманием театральности, неожиданным для такого мастера, каким является Жуве. Он как будто находится здесь под влиянием таких устаревших и скучных теорий, как «театрализация театра» или механическое воскрешение законов итальянской комедии масок, теорий, которые когда-то имели хождение в учениях Евреинова или раннего Мейерхольда. «Комическая иллюзия» давала повод к гораздо более интересному и значительному подходу к пьесе: отец, ищущий сына, находит его то в трагических, то в комедийных положениях. Оказывается, что сын стал актером и что отец видит его на сцене театра. Корнель писал апофеоз актера и звал к возрождению чистой трагедии и чистой комедии, предоставляя актеру возможность широко развернуться и продемонстрировать в одном и том же спектакле свои трагедийные и комедийные возможности. Но Жуве забыл об актере, забыл о глубоком пафосе, которым проникнуто все произведение. Он неожиданно предпочел путь стилизации и реставрации. Отсюда и заунывно-напевная игра в трагических местах, и подчеркнуто балаганная комедийность. Это представление казалось ненужной пародией на историю французского театра. И те самые актеры, которые еще накануне в «Подсвечнике» и «Самуме» показывали хорошую {160} простоту и тонкость, играли натянуто и претенциозно в «Комической иллюзии».

Таков тот «четвертый театр», который существует сейчас в Комеди Франсэз. Ясно, что путь, который избрал на этот раз Жуве, не может привести к обновлению старейший французский театр. Копо и Бати в своих спектаклях ближе подошли к возникшей сейчас перед первым французским театром задаче.

Подобные театральные поиски для нас не новы. Когда смотришь эти спектакли, невольно вспоминаешь соответственные периоды, давно пережитые и отвергнутые нашим театром. Здесь как будто снова возрождаются не только теории «театрализации театра», но и опыт возрождения «старинного театра» и площадного балагана, попытки подчинить театр живописи. И, конечно, они не разрешают проблемы обновления французского театра. Поэтому они невольно связываются с иными тенденциями.

Особенно интересна в этом смысле судьба молодых студий, возникающих сейчас в Париже. Мне пришлось присутствовать на спектакле «Короля-оленя» Гоцци в одном из таких только что народившихся молодых театров («Театр четырех сезонов»). Престарелый Люнье-По, откинувшись в кресле, поощрительно аплодировал молодым студийцам и в антракте объявил, что представление «прелестно». Оно действительно увлекало молодостью. Этот театр образовался из молодых учеников Копо, Дюллена и Бати. Во главе его стоит молодой художник и режиссер Андре Барсак. Спектакль живо воскрешает эпоху студийных увлечений русского театра. Как будто снова, как пятнадцать-двадцать лет назад, присутствуешь при попытках преодоления натурализма через веселую и заразительную театральную игру. Как будто влияние «Турандот» проскальзывает в этом не очень затейливом, но живом и темпераментном спектакле. Молодые актеры внесли в спектакль ту наивную серьезность и горячность, которые так свойственны Гоцци. К тому же Барсак обнаруживает много тонкой выдумки и боязливо сторонится всякой претенциозности. Но смысл и значение этого спектакля и молодой студии не только в ее первом обещающем успехе. Мы на собственном опыте знаем, что первая студийная удача еще не означает рождения театра. Совпадение юности и задора с подходящей ролью еще не обеспечивает будущего роста актера. Важнее те стремления, которыми проникнута молодежь театра. Она решила ориентироваться на широкие массы, которые сейчас лишены театра. Может {161} быть, еще совершенно неотчетливо и неосознанно, нарочито отгораживая в своих декларациях театр от политических влияний, эта молодая труппа ищет себе мощной социальной опоры, которую не может ей предоставить Париж, загруженный мюзик-холлами и театрами Бульваров. Они создали проект бродячего театра, способного странствовать по дорогам Франции и посещать самые отдаленные ее уголки. Молодежь еще не замечает того противоречия, которое существует между их чисто эстетическими поисками и ориентацией на широкого зрителя. Они еще не предвидят того, что влияние этого зрителя скоро потребует на сцену не только Гоцци и Мольера, но и других авторов, которые создадут пьесы на более близкие и волнующие Францию социальные темы.

Но один театр в Париже уже почувствовал эту настойчивую необходимость — это Национальный народный театр, путем долгих усилий добившийся сейчас в Париже одного из обширнейших залов — помещения Театра Сары Бернар. Он целиком ориентируется на демократического зрителя. Цены в этом театре от пяти до пятнадцати франков, в то время как в остальных театрах они колеблются от десяти до семидесяти. Он начал свою работу «Волками» Ромена Роллана. Сейчас он играет «Мать» Горького. В дальнейшем он будет ставить «Овечий источник» Лопе де Вега. «Мать» инсценирована известным французским писателем Виктором Маргеритом. Инсценировка сделана очень тщательно; основная линия «Матери» глубоко продумана французским писателем, преклоняющимся перед памятью Горького, которого он считает «апостолом новых времен», «самым человеческим, самым популярным писателем». «И таково преимущество апостолов, что, умерев, они остаются бессмертными. Их гений никогда не перестает светить. Они становятся, они навсегда стали светочами! Они продолжают обогащать сокровища духа интернационализма», — пишет Виктор Маргерит. Нужды нет, что в этом спектакле много исторических и бытовых неточностей. Невольную улыбку вызывает у русского зрителя трактир с надписью «Кафе» или рабочие, одетые в поддевки, подпоясанные кушаками. Все это исправимо. Но незабываемы тот пафос, которым проникнут весь спектакль, энтузиазм, который рождается в зрительном зале. Каждая политически насыщенная реплика, каждая острая мысль, направленная против эксплуатации, вызывают в зале демонстративные аплодисменты. Зал как будто покинуло то спокойное, ровное, внимательное настроение, которое так {162} характерно для французского зрителя. На этот раз зрительный зал бушует и живет вместе со спектаклем.

В этом немалая заслуга актеров и режиссера, которые создали спектакль и образы, говорящие о живых и насущных для зрителей вопросах. «Мать» здесь не воспринимается как исторический спектакль. Это спектакль злободневной политической мысли. Это спектакль о людях, которые находятся в зрительном зале и с волнением участвуют в истории Павла и его матери. Режиссер спектакля Лезьер испытывает еще влияние конструктивных постановок типа нашего Театра Революции. Реализм и условность причудливо смешиваются в декорациях и планировке сцены, но и это не мешает прорываться актерскому пафосу. Мария Кальф и Гарри Кример играют роли Ниловны и Павла с внутренним волнением и благородством.

Да, мы здесь действительно чувствовали себя в близкой нам социальной атмосфере. Народный театр фактически всем своим существованием приближает ответ на вопрос, который возникает сейчас перед передовыми французскими театральными деятелями: каким образом может быть произведено возрождение французского театрального искусства? Кризис не может разрешаться только эстетическим обновлением театра. Социальная идея обновляет театр.

«Советский театр», 1937, № 11

# «Бедная невеста» Новая постановка Театра имени Ермоловой

Театр имени Ермоловой сделал правильный выбор, остановившись на давно забытой и около тридцати лет не появлявшейся на московских сценах комедии Островского «Бедная невеста». Еще на первых порах существования своей студии, до ее слияния с Театром Ермоловой, Н. П. Хмелев, который теперь руководит этими объединенными коллективами, ставил другую комедию Островского, «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Спектакль был отмечен принципиально новым подходом к драматургу: Хмелев увидел в нем художника гораздо более резкого, жесткого и четкого, чем давали прежние сценические истолкования. В изображении замоскворецкого быта, обрисовке образов и социальных отношений была такая насыщенная {163} острота, что все представление приобрело одновременно и вполне реалистическое и социально-обобщенное звучание.

В «Бедной невесте» театр пошел по другому пути, обусловленному качествами самой пьесы и педагогическими целями спектакля. В этой ранней комедии — «Бедная невеста» написана в 1851 году — Островский как бы торопливо и взволнованно намечал образы и темы, которые он довел до монументальных масштабов в своих дальнейших произведениях. Но, несмотря на драматургическую нестройность пьесы и наличие в ней противоречащих единству драмы нескольких линий (например, линия Хорькова или великолепно написанный эпизод Дуни в последнем действии), она заключает в себе свежесть, наблюдательность и психологическую правдивость, которые придают ей жизнь и большое художественное обаяние.

Ермоловский театр и его режиссура (Е. С. Телешева и Г. А. Герасимов) поняли существо пьесы и отказались от того широкого обобщения, на которое она не дает права. Режиссеры рассматривали «Бедную невесту» как трепетную сценическую новеллу о молодой девушке, обманутой на первых же шагах своей юной жизни и принужденной принести себя в жертву. И чем правдивее и проще рассказывал театр этот эпизод о судьбах бедных людей, тем ближе он угадывал смысл и стиль пьесы и тем более эта сценическая новелла волновала зрителя и становилась в целом характерным свидетельством жизни дореформенной России. Первый опыт работы над Островским («Не было ни гроша») не прошел для театра даром — он сохранил вражду к сентиментальности и по-прежнему настойчиво отметает и фальшивую театральщину и бытовую загруженность. И если порою справедливая боязнь мелодраматической чувствительности и актерского наигрыша вели к чрезмерной сдержанности и скупости, то в значительной степени это свойство спектакля определялось целями актерского воспитания, которые ставила себе режиссура. Режиссеры были в этом спектакле не столько «постановщиками», сколько педагогами. Они очень внимательно и тонко подошли к молодым даровитым индивидуальностям, которые, несомненно, крепнут в театре и являются лучшим залогом его жизнеспособности.

Центральные роли — Незабудкиной и Марьи Андреевны — играют Э. Кириллова и Е. Кононенко. Кириллова уже появлялась перед московской публикой в роли Лизы в «Детях солнца» Горького. Роль Незабудкииой-матери полярно {164} противоположна горьковской героине, но актриса нашла свежие, неожиданные краски для характеристики вздорной старушки, бессознательно губящей молодую жизнь дочери. Это исполнение прекрасно по верности образа, по яркости красок и по темпераменту, проникающему весь ход роли. У Кононенко — Марьи Андреевны — много личного обаяния, хорошей сдержанности и той сценической непосредственности, которая всегда волнует и трогает зрителя. Пока Кононенко гораздо более сильно владеет лирическими, чем драматическими красками. Наиболее привлекательны в ее исполнении все любовные сцены с Меричем, в которых она очень правдиво передает зарождение девической любви и ее безжалостное крушение; гораздо слабее у нее драматические места роли, где еще заметен налет легкой неврастеничности.

Ансамбль спектакля крепок и силен. Очень интересно и красочно играет жениха — чиновника Беневоленского — В. Егорычев. Хорошую характерность в роли кухарки дает Тополева. У Кристи — Добротворского, несмотря на правильный внешний рисунок роли, есть непреодоленная сухость. У Лекарева и Мессерер — очень ярких исполнителей Милашина и Хорьковой — чрезмерная подчеркнутость мешает воспринять образ легко и свободно.

Театр имени Ермоловой стоит на крепких и правильных рельсах. Он еще не вышел из студийного периода. Успех «Детей солнца» и «Бедной невесты» показывает, что в театре бьется живая творческая мысль и что в нем зреют хорошие актерские силы. Надо думать, что руководитель театра Хмелев сумеет сохранить творческое беспокойство и большую требовательность к себе и к своему искусству, которые обеспечат будущее театра и не позволят ему разделить судьбу многих молодых театральных организмов, погибших из-за преждевременной самоуспокоенности и самоудовлетворенности.

«Известия», 1938, 4 октября

# «Кочубей» Новая постановка в Камерном театре

Аркадий Первенцев написал простой и хороший роман, в котором с большим знанием и подкупающей искренностью воссоздал события на Кубани 1918 года, борьбу большевиков с белыми атаманами и прежде всего яркий и обаятельный {165} образ командира кавалерийской бригады Кочубея — подлинно народного героя, талантливого полководца, без остатка отдавшего себя борьбе с ненавистными врагами и завоеванию новой жизни. Первенцев прекрасно описал напряженную атмосферу борьбы — в эпизодах простых и сильных, как сама жизнь, в портретах людей, интересных и привлекательных. Он разгадал их психологию и ввел читателя в круг их переживаний. С меньшей силой и убедительностью показал он в своем романе линию предательства.

Привлеченный к созданию пьесы, Первенцев растерялся перед богатством своего же романа. Тонко и убедительно написанный образ Кочубея, образ, возникающий из массы деталей и умных наблюдений, в пьесе получился расплывчатым и обедненным, а вместе с ним при инсценировании рассыпался на отдельные части и весь роман. Инсценировка — вещь трудная и ответственная, особенно когда она касается такого эпического произведения, как «Кочубей». В подобных случаях пьеса редко достигает такой же художественной цельности, как беллетристический первоисточник. Автору приходится выбирать между иллюстрацией отдельных картин романа и созданием новой пьесы.

Первенцев и Охлопков — авторы сценического «Кочубея» — остановились на полпути. Стесненные рамками сцены, они быстро осознали невозможность вместить содержание романа в короткое театральное представление и, принужденные к самоограничению, отошли от романа, но не пришли к самостоятельной и органической пьесе. Оттого на многих частях спектакля лежит печать механического скрепления сцен, особенно мешающего в последних картинах, где события, нагромождаясь одно на другое, не успевают отстояться в сознании зрителя и не находят реального оправдания. Оттого пьеса полна неожиданными провалами — на смену интересным и волнующим эпизодам приходят эпизоды или недоработанные, или неубедительные.

От пьесы остается впечатление талантливо набросанных эскизов, вызывающих желание еще глубже, еще внимательнее и взволнованнее проникнуть в существо событий, еще ближе понять Кочубея, его товарищей, тем более что талант Первенцева несомненен, а в самой постановке есть много очень интересного и хорошего.

В своей режиссерской работе Охлопков как бы шел обратным путем — от инсценировки к роману. Текст пьесы не {166} давал того впечатления, какое оставлял роман. При помощи театральных средств Охлопков хотел восполнить этот существенный пробел. Во многом это ему удалось. И прежде всего в передаче точно и тонко найденной общей атмосферы спектакля. Как режиссер Охлопков несомненно растет. Раньше он всегда был нарочито резковат и пренебрежительно угловат. В «Кочубее» он отказался от этой озорной режиссерской манеры. Он очень умно почувствовал своеобразную мягкость и обаяние авторского стиля Первенцева. Оттого весь спектакль и все центральные его образы показаны с неожиданной для Охлопкова и нечастой для пьес на темы гражданской войны серьезной, вдумчивой и волнующей простотой. Особенно это касается Кочубея и окружающих его соратников. Аржанов (Кочубей) и Александров (Василий — военный комиссар бригады Кочубея) играют очень мягко, с какой-то серьезной искренностью, нигде себя не насилуя, скорее внешне скупо, чем декоративно напряженно. Есть неназойливая наблюдательность и в таких юмористических эпизодах, как сцена со спиртом, где очень достоверно играет Сашку артист Дорофеев. Напротив, сцены у председателя удались менее — здесь Охлопков не освободился еще от внешних и привычных штампов, хотя театрально эффектных, но не имеющих ничего общего с той обаятельной простотой и серьезностью, которые лежат в основе романа Первенцева. Именно эта простота и обаяние составляют положительную ценность нового спектакля Камерного театра.

1938. Публикуется впервые

# Памяти Щукина

Передать игру большого мастера сцены трудно, но особенно трудно, почти невозможно, «пересказать» игру Щукина. Он никогда не рассчитывал на эффект, он не выделял «ударных», бьющих на успех сцен, он не знал сценического щегольства и влиял на зрителя иными, более тонкими средствами. Оттого, переживая игру Щукина, зритель увлекался не мастерством актера, аплодировал не эффектным кускам — общение зрителя с Щукиным-актером носило серьезный и интимный характер, в котором радость благородного и светлого искусства сливалась с радостью познания жизни, вернее — человека.

В одной из опубликованных бесед Щукин сказал о себе, что в нем «очевидно, нет каких-то определенных качеств {167} актера»: «Бывают природой определенные данные, у меня их нет, они расплывчаты». Он действительно не вмещался в привычные театральные амплуа. Когда ему пришлось столкнуться с такими ролями, как Тарталья в «Турандот» или Синичкин — ролями специфического театрального жанра, — он нашел к ним свой, специфический «щукинский» подход. «Ирония», положенная в основу этих двух разнородных спектаклей, была понята Щукиным очень по-своему — Щукин любил Тарталью и Синичкина, он любовался их ясностью и простодушием, он меньше думал о жанре, а больше о зерне этих двух своих ранних ролей и с радостью выполнял все неожиданные трюки, выдуманные им самим или привнесенные режиссером, заражал своей прозрачной радостью зрителя.

Сценическая ложь и наигранные штампы не прививались и не могли привиться органически цельному и строгому художнику. Он отлично знал законы актерского мастерства, но, никогда не пренебрегая ими, не делал из них для себя незыблемой и непреложной заповеди. Они никогда не шел от театральности, хотя бы самой блистательной, он ненавидел всякую узость, «не очень желательную в каждой отрасли, а в искусстве тем паче». Его предполагаемая расплывчатость и вырастала из полной для него — и совершенно органической — невозможности подогнать играемый им образ под «амплуа». Он, собственно говоря, вообще никогда не играл *ролей*, он воссоздавал на сцене историю жизни людей, внутреннее зерно которых мужественно и до потрясения прозрачно раскрывал перед зрителем.

Делясь мыслями о своем методе создания образа, Щукин всегда вспоминал тот жизненный материал, который пробудил его фантазию или помог конкретизировать образ — был ли то грек Дымба из чеховской «Свадьбы», для которого за неимением более подходящего типажа он перезнакомился с десятком чистильщиков сапог, или Егор Булычов, в котором воскресли его детские воспоминания и рассказы о купцах и наблюдения над приволжскими крестьянами, над их речью (Булычов происходил из крестьян-костромичей и в детстве был сплавщиком леса). Он был жаден к жизни, и его никогда не покидал напряженный и внимательный интерес к большим событиям и мелким эпизодам, если в них вскрывалась та или иная особенность человеческого характера. Он в течение всей своей недолгой жизни накапливал для себя запас наблюдений, впечатлений, которые потом вдруг возникали (иногда через много лет) в какой-нибудь роли. У него была своя актерская {168} неписаная «записная книжка». Но я не помню, чтобы он подражал какому-нибудь актеру или вводил в свое исполнение запомнившийся ему у другого актера театральный прием.

Ему не приходилось заботиться о внутренней наполненности. Подобно тому, как сам Щукин был органичен и целен, так же органично и цельно раскрывал он свои сценические образы. Оттуда-то и возникало особое ощущение интимного общения с актером, которое испытывал зритель.

Одним из основных и замечательных качеств личности Щукина был его высокий этический пафос. Он сквозил в каждой исполненной им роли, он пронизывал поступки Щукина в быту. Щукин отличался врожденной скромностью — и сценической и личной. Но эта скромность не была неприятным самоунижением или кокетливой самовлюбленностью. Она исходила из его очень серьезного, требовательного и в то же время радостного отношения к искусству и театру. Щукин увлекал зрителя заразительным юмором, но никогда не подлаживался к нему. Он делился со зрителем своим опытом, смешил и радовал, но никогда не уходил в беспредметно веселое трюкачество. Ему всегда было что сказать зрителю.

Далеко не все было гладко на его сценическом пути, и среди сыгранных им ролей есть много справедливо забытых. Его неудачи, когда он шел против своей актерской личности, всегда оказывались более явственными ему самому, чем зрителю, который не мог противостоять никогда не исчезавшему светлому щукинскому обаянию. Но по мере овладения сценическим умением, которым в первые годы преимущественно интересовалась Вахтанговская студия, в Щукине все больше зрела мечта об иных образах. Они — эти образы, — сперва только туманно возникавшие в его фантазии, и определили в конце концов особое место Щукина на советской сцене.

Он как-то написал о наполняющем его «огромном желании отразить в своем творчестве как можно ярче и шире всю героику, все величие людей нашей жизни». Именно в этом его желании и заключалось сквозное действие его творчества. Свою мечту он выполнил. Он первый создал сценический этюд образа Ленина. Он сознательно, с зоркостью честного и большого художника, снял с людей гражданской войны (таких, какими они игрались на сцене) ненужную театральную приподнятость, добытую из старых театральных кладовых, его не интересовали привычные {169} штампы тех лет — экстатические взгляды, твердокаменное упорство, кожаные куртки и поучительный рационализм. Каждую свою роль он наполнял крепким мужественным мироощущением. Он не мирился со сценической расхлябанностью и никогда не впадал в томную чувствительность. Но он хорошо знал цену большой человеческой боли и человеческому горю. Его оптимизм не был поверхностен — он вырастал из подробного знания жизни. Мы много говорим и дискуссируем о национальных качествах русского актера. Таким подлинно национальным актером был Щукин. Он уловил самое важное и существенное в русском солдате, с которым он вместе был в окопах во время первой мировой войны. Многое в творческом опыте Щукина определяется теми годами, как и первыми годами Октябрьской революции. Она отложила в нем впечатления, с тех пор неизгладимые. Играя Антона в «Барсуках» и Павла в «Виринее», он впервые столкнулся с образами глубокого психологического охвата. Павел Суслов пришел из живых воспоминаний окопов, из впечатлений войны. «Это мой живой опыт», — говорит он. Поэтому Павел Суслов и Антон запомнились не как роли, а как живые люди. Такие, как Антон, чувствуют закон земли, но так же твердо знают суровые законы борьбы. Есть в этих людях, показанных Щукиным, зоркость взгляда, внутренняя неподкупность и непоколебимость, обусловленные их человечностью. Антону не легко бороться, но он знает, что иным путем счастья не достичь. Щукин понял простоту героизма, ясность мысли, силу чувств этих людей. Он воплотил на сцене свои мечты, он показал людей нашей эпохи.

1939, октябрь. Публикуется впервые

# Радостное творчество

Канун войны Музыкальный театр встретил на далеком севере. В Доме Красной Армии и Флота шла «-Перикола». Здесь, в строгом северном городке, все казалось необычным: и неугасающие ночью лучи солнца, и низкие снежные скалистые берега узких фиордов, и отчетливая простота военного быта.

В эту светлую ночь фашисты напали на нашу Родину.

Перед каждым из нас, работников театра, во весь рост встали вопросы, отвечать на которые нужно было реальным творческим непосредственным делом. Когда-то, в первые {170} годы гражданской войны, Вахтангов написал статью «С художника спросится». И вот настало время, когда с художника вновь спросилось за два десятилетия его жизни, за удобные театральные здания, за все условия, обеспечившие спокойную обстановку его профессиональной деятельности.

В тот же день в Мурманске еще не привыкшие к внезапным и частым тревогам, к оглушительному грохоту зениток актеры собрались в Доме культуры и пели для призывников песни советских композиторов, романсы Чайковского и Бетховена, отрывки из опер Верди и Хренникова, задорные мелодии Оффенбаха и Лекока. И вновь, как в годы гражданской войны, люди, которым вскоре предстояло на фронте защищать страну, смеялись, волновались, плакали и благодарили актеров за эти их предотъездные часы.

И по возвращении в Москву, чем ближе придвигался к Москве фронт, тем яснее становилась непосредственная, простая важность искусства. Театр не прерывал работу: энергично велись репетиции новых постановок, тщательно готовились концертные бригады, над кассой висел аншлаг, и просительно останавливали на углу прохожих охотники за лишним билетиком. Изменилась жизнь, изменился внутритеатральный быт: не в смысле пренебрежения или отсутствия интереса к новым ролям. Нет, по-прежнему и даже с большей силой владеет актером жажда новой работы и по-прежнему, но с большей силой волнуют творческие удачи и неудачи. Изменилось нечто гораздо более важное — изменилась самая атмосфера театра. И если мы раньше порою волновались личными успехами больше, чем театром в целом, то сейчас в театре со всей мощью вскрылось воспитанное двумя десятилетиями, очищенное от всех привходящих мелочей, настоящее высокое чувство ответственности перед страной. Это сознание ответственности слилось с таким же ясным и точным сознанием того, что только *творчество* — целеустремленное, полное и глубокое — дает ответ на вопросы, возникшие в первые часы войны. Сейчас нет и не может быть *одной*, определенной и зафиксированной формы творческой деятельности театра. Театр должен сейчас обладать творческой и организационной гибкостью. Он обязан расширять рамки своей деятельности и находить все новые и новые формы, исходящие из самого существа его искусства.

Музыкальный театр переживает сейчас один из самых напряженных творческих моментов. Смысл творчества {171} слился с переживаемыми днями, и в этом то завоевание, которым гордится каждый работник нашего театра, начиная от рабочего сцены и кончая первым солистом оперы.

В конце октября театр показал балет «Штраусиана». Премьера шла в обстановке очень суровой, но нам казалось, что именно в это время московскому зрителю важно дать минуты светлой радости, которая помогла бы ему выйти из театра освеженным и бодрым. Мы не ошиблись. В этот день в театре было светло и радостно. Я не говорю об эстетических качествах спектакля — может быть, зритель оценивал их более высоко, чем они заслуживают, — но я видел, как до зрителя доходили юмор положений, блеск музыки Штрауса, изобретательная выдумка балетмейстера, ироническая окраска образов.

Театр еще не обладал оперой на советскую героическую тему и с радостью принял предложение о концерте-монтаже «Герои русского народа», сделанном Е. Канн и А. Новиковым. Театр пробовал для себя новый жанр. Его хор еще никогда не выступал с концертным исполнением хоровых номеров — здесь он выступил. Его оркестр еще не имел ответственных симфонических выступлений — здесь он играл Глинку, Чайковского, Прокофьева, Шапорина, Хачатуряна. Солисты театра включились в исполнение хоровых номеров, ансамбль, на который пала важнейшая часть подготовки концерта, отказался от выходных дней.

И так же горячо, как горячо готовились все наши актеры, приняли участие в концерте и актеры драматических театров, которым было поручено чтение стихов и отрывков. Так в репертуар вошло своеобразное представление ораторного порядка, в котором героическое прошлое русского народа — начиная от Александра Невского и кончая Великой Отечественной войной — дано в музыкальных образах, подкрепленных соответствующим режиссерским построением.

С первого же дня войны концертная работа в Красной Армии стала неотъемлемой частью жизни коллектива, более того, его потребностью. Она заставила расширить репертуар певцов, повысить художественные требования, она научила, что нужно уметь улавливать особенности аудитории и тут же, на месте, почувствовав своеобразие обстановки, строить свои выступления. Актеры приучились выступать на лесных площадках, в окопах — всюду, где ждет их выступлений армия. Большинство актеров Музыкального театра уже участвовало в выездах на фронт. Во многих {172} частях у актеров завязались дружба и знакомства. Почти вся труппа, разбившись на бригады, встречала Новый год в красноармейских частях в Москве и на подступах к ней. Многие из актеров, которые в начале войны не могли без трепета говорить о первых налетах и бомбежках, не прекращают выступлений при канонаде и под ее звуки. Я не знаю отказов от выездов в концерты: во всяком случае, они являются исключением, вызывающим резко отрицательное отношение со стороны товарищей по работе. Давно пропало ощущение нормированного и ненормированного дня. Армия и театр — неотделимы, и работа для нее — высокое, радостное и обязывающее творчество.

В самые трудные моменты театр не прекращал подготовку новых больших спектаклей. Он хочет удовлетворить все богатство запросов зрителей. Он должен показывать героические образы и в то же время давать радость и прекрасный отдых. Перед театром впереди — скорый выпуск монументальных полотен — опер, посвященных Суворову и Чапаеву, окончание «Сказок Гофмана» Оффенбаха, «Цыганский барон» Штрауса с новым текстом Шкваркина, балеты «Виндзорские проказницы» и «Коппелия». Ряд возобновлений, в том числе такие спектакли, как «Дочь мадам Анго» и «Травиата».

Только творчески можно сейчас служить народу. Очищенным, ясным и строгим возникает сейчас искусство.

«Литература и искусство», 1942, 26 января

# Два письма за рубеж Советский театр в первые годы войны

Вряд ли можно преуменьшить прекрасную, благородную роль советского театра в годы Великой Отечественной войны. Война застала деятелей театра подготовленными к той большой задаче, которая выпала на их долю. Не растерянными, а собранными, внутренне готовыми встретили они великие ответственные дни. И каждый из них, на каком бы участке он ни работал — в области ли драматургии, актерского мастерства, режиссерского искусства, — сумел за прошедшие напряженные месяцы дать достойный ответ на те требования, которые предъявлял к нему советский народ. То, что накопилось в предшествующие десятилетия, то, {173} что зрело в душах художников, то достойно и в прекрасных формах вылилось в эти дни.

Еще в мирное время советские актеры и театральные коллективы гастролировали в частях Красной Армии, устраивали спектакли на военных кораблях. Каждое лето приносило с собой такую поездку. И где бы ни была расположена воинская часть — на далеком севере или на границах Дальнего Востока, на черноморском побережье или на западе, — всюду она встречала лучших представителей советского театра, которые своим искусством поднимали и укрепляли дух красноармейцев и краснофлотцев. Эта связь установилась с первых дней Октябрьской революции, когда бригады актеров в теплушках, пешком являлись на фронты гражданской войны и играли для бойцов. За двадцать пять лет эта связь стала кровной и неотъемлемой, и потому не удивительно, что в первые же дни Отечественной войны на призывных участках воинов встретили бригады советских актеров.

Было бы, однако, неверно ограничивать работу театра только этими формами. Фронтовая работа театра — наиболее яркое проявление той роли, которую он играет в наши дни.

За годы войны было организовано множество фронтовых театров. Каждый из ведущих театров посылал на фронт свои бригады. Наиболее прославленные мастера, как Тарасова, Барсова, Садовский и другие, систематически выезжают на фронт, не говоря уже о постоянной работе, которую несет каждый театр в госпиталях и лазаретах, устраивая не меньше одного-двух концертов в день. Самая форма этой работы чрезвычайно разнообразна. Существуют фронтовые театры, готовящие целые пьесы и даже оперы. Репертуар их охватывает как классические произведения, начиная от Островского и Чайковского, так и пьесы советских драматургов. Существуют театры миниатюр, включающие наряду с эстрадными номерами маленькие одноактные пьесы. В репертуар бригад включаются и классика, и лирические стихи современных поэтов, и акробатические номера, и шутливые песенки, так, чтобы приехавшая бригада могла дать самую разнообразную и богатую пищу зрителю. Очень часто вместе с такими бригадами, в особенности в труппах типа эстрадных, участвуют и писатели, которые помогают создавать произведения на остром местном злободневном материале и таким образом непосредственно включаются в жизнь военной части.

{174} Деятели театра поняли, что их задача — дать отклик на все самые разнообразные, разносторонние запросы красноармейцев. И потому романсы Чайковского звучат в этих концертах рядом с патриотическими песнями Дунаевского, а отрывки из произведений Чехова и Островского чередуются с миниатюрами советских писателей. Актеры играют в самых трудных условиях. Очень часто сценической площадкой служат им подмостки грузовиков. А порой, забравшись в самый отдаленный угол фронта, они играют для десяти-двенадцати зрителей артиллерийского расчета, повторяя свой концерт иногда по нескольку раз подряд. Артисты передвигаются в автобусах, на грузовиках, пешком, и нет ни одной красноармейской части, которая не встретила бы их с радушием и благодарностью. Выполняя свой долг перед защитниками Родины, актеры в этой благодарности черпают дополнительный импульс для своего творчества, одновременно накапливая тот внутренний художественный опыт, который помогает им сделать свое искусство еще глубже, значительнее, содержательнее. Они встречаются и живут общими интересами с теми людьми, которых они потом будут призваны изобразить на сцене, раскрыть их внутренний мир, сделать ясным и прекрасным то героическое и простое величие, которое заключено в советских воинах.

Театральная работа в нашей стране не прекращается ни на минуту. Даже в городах, испытывающих многомесячную осаду, как Ленинград, концерты и спектакли собирают переполненные зрительные залы. В Москве, в дни наибольшего приближения врага к столице, ни на один день не приостановил работу Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко, выпуская именно в это время новые постановки. Воздушные налеты только прерывали течение спектакля, но никогда не препятствовали зрителям посещать театр. Театры работают не с меньшей, а с большей интенсивностью. Тот же Музыкальный театр за годы войны дал целый ряд самых различных постановок. Он поставил новую героическую оперу Василенко «Суворов», показал одноактную оперу Кюи из эпохи франко-прусской войны — «Мадемуазель Фифи», он сделал любопытный опыт балетного спектакля на тему Шекспира — «Виндзорские проказницы», сыграл балетную сюиту «Штраусиана» и комическую оперу Иоганна Штрауса «Цыганский барон».

Каждый день зрительные залы театров наполняются зрителями до приставных стульев. Правительство было {175} серьезно озабочено тем, чтобы театры работали интенсивно и плодотворно, чтобы наряду с непосредственной мощью фронту сохранить все талантливые и многочисленные театральные коллективы. При малейшей опасности, возникавшей в связи с фашистским наступлением, коллективы крупнейших театров эвакуировались в глубокий тыл, чтобы там продолжать свою большую, ответственную работу. Московский Художественный театр, теперь вернувшийся в Москву, был своевременно эвакуирован в Саратов, Малый театр — в Челябинск, Большой театр — в Куйбышев, Театр имени Вахтангова — в Омск, Ленинградский театр оперы и балета — в Киров, Ленинградский театр драмы имени Пушкина — в Новосибирск и т. д. Все эти театры были отправлены в указанные города в полном своем составе, со всеми декорациями, оркестром, хором, обслуживающим персоналом, для того чтобы продолжать там начатую ранее работу. Каждый из них не только возобновил во время работы на периферии основной репертуар, но и дал ряд новых крупных постановок.

Значение этой политики правительства важно не только сохранением ценных артистических коллективов, но и тем влиянием, которое лучшие мастера сцены оказывают на периферийные театры, участвуя в их работе, зачастую руководя ею и консультируя ее. Театры продолжали серьезную работу над значительнейшими классическими произведениями. Мы ограничимся только несколькими примерами: Большой театр в Куйбышеве показал оперу Россини «Вильгельм Телль», создав большой патриотический спектакль, Малый театр — фрагменты из романа «Война и мир» под названием «Отечественная война», сосредоточив внимание на борьбе русского народа с вторжением Наполеона и сделав центральной фигурой этого спектакля полководца Кутузова. Особое место уделяют театры темам и образам, в которых наиболее полно и мощно развертывается героизм русского народа. Они останавливают внимание на тех исторических отрезках времени, когда русский народ вставал на защиту своей Родины. Значительная роль отводится советской драматургии. «Фронт» Корнейчука, «Русские люди» Симонова входят в репертуар почти всех драматических театров страны, знакомя с основными проблемами, выдвинутыми войной, которую со всем напряжением ведет страна.

Сейчас театры в столицах и на периферии работают над пьесами и операми, которые только что закончены драматургами и композиторами. Малый театр репетирует пьесу {176} Леонова «Нашествие», со всей силой и яркостью показывающую ту напряженную борьбу, которая происходит в оккупированных районах нашей родины. Филиал Большого театра готовит оперу Кабалевского «Под Москвой», раскрывающую образы тех людей, которые героически отстояли Москву в дни наступления на нее врага. Наряду с этим во всех театрах продолжают играть Шекспира и Чехова, Островского и Бомарше, продолжает звучать музыка Верди и Римского-Корсакова, продолжают играть прекрасные коллективы, которыми по праву гордится страна, вселяя в души зрителей уверенность в неизбежной победе.

1943, 15 марта

# Московский летний сезон 1943 года

Может быть, никогда не была так серьезна и разнообразна художественная жизнь Москвы, как текущим летом. Обычно наступление летнего отдыха совпадало с закрытием крупных драматических и оперных театров и жизнь переносилась в сады и парки, которыми так богата Москва. На этот раз ни один из крупных театров не прервал работы, и наряду с переполненными летними театрами и садами потоки зрителей продолжали течь в Художественный, Малый и Музыкальный театры и в филиал Большого.

Музыкальный театр показал балет «Лола» на музыку ряда испанских композиторов. Спектакль принес театру несомненный и заслуженный успех. Эта «балетная трагедия» перенесла зрителя во времена вторжения Наполеона в Испанию. Свежесть разработки образов, правдивость игры, изобретательность танцев (балетмейстер В. Бурмейстер), суровая атмосфера испанских гор, переданная художником Б. Волковым, и сама тема о непобедимости вольного народного духа, о героической дочери испанского народа, восставшей против поработителей, — все это вместе взятое сделало этот темпераментный спектакль подлинно современным. Зритель, взволнованно следивший за напряженным развитием действия, невольно проводил параллели между нашими днями и событиями тех далеких лет.

Художественный театр поставил пьесу «Глубокая разведка» молодого драматурга А. Крона, находящегося сейчас во флоте и работающего над новой пьесой о Ленинграде в дни блокады. «Глубокая разведка» закончена Кроном {177} в первые недели войны. Ее действие развертывается на нефтяных разработках Азербайджана, в далекой «мертвой» долине, среди иссушающей жары. Крон сумел добиться того, что судьба нефтяных разработок, нового нефтеносного месторождения, стала для зрителя близкой и дорогой. Автор достиг этого, потому что его внимание было сосредоточено не столько на эффектном развитии сюжета, сколько на людях, в которых он раскрыл и сложность переживаний, и крепость воли, и глубину мысли. И зритель, следя за их жизнью, думал о тех чертах советского человека, которые наиболее полно зазвучали в военных подвигах, но которые были воспитаны в годы мира. Не приходится говорить, что искусство Художественного театра сделало каждый образ живым и убедительным.

В филиале Большого театра шла интенсивная подготовка оперы Кабалевского «Под Москвой» — первого опыта оперного спектакля, посвященного Отечественной войне. В Малом театре продолжали собирать зрителей и его классический репертуар, восполненный возобновлением пьесы Островского «На бойком месте», и в особенности его последние премьеры: «Нашествие» Леонова, «Фронт» Корнейчука, рисующие дни войны и нашедшие в Малом театре очень сильное и смелое осуществление.

Постепенно в Москву возвращаются театры, эвакуированные в первые месяцы войны. Торжественно была встречена труппа Большого театра, в двадцатых числах сентября открывающая свои спектакли во вновь отремонтированном, сияющем золотом и бархатом пышном зале театра. Вернулся коллектив Театра имени Вахтангова, который откроет сезон в октябре подготовленными за время войны новыми постановками. Предстоит возвращение Камерного театра, Театра Революции и Театра Моссовета. Возвратились в Москву и показали свои спектакли Театр Ленинского комсомола и Центральный театр Красной Армии. Театр Ленинского комсомола, руководимый И. Берсеневым, привез из Узбекистана две новые работы: «Фронт» Корнейчука и «Живой труп» Толстого. Центральный театр Красной Армии приехал из Свердловска с целой серией новых работ, которые он показал Москве в течение летнего сезона. Его деятельность была чрезвычайно плодотворна. В его репертуаре и веселая, сыгранная молодежью театра с заразительным юмором «Ночь ошибок» Гольдсмита, и одна из выдающихся по сатирической остроте комедия Островского «На всякого мудреца довольно простоты», {178} и три пьесы, раскрывающие тему защиты народом своей свободы. Одна из них «Олеко Дундич», вторая — «Фронт» и, наконец, последняя — пьеса молодых драматургов Арбузова и Гладкова «Бессмертный», о том юношеском энтузиазме, с которым молодежь входит в войну, жертвуя жизнью и совершая с открытым сердцем героические поступки. Все эти спектакли поставлены Алексеем Поповым в свойственной ему сжатой, теплой и убедительной манере.

В больших концертных залах проходили симфонические концерты. В них исполнялись не только Чайковский, Римский-Корсаков, Бетховен и Моцарт, но и новые произведения советских композиторов (Шостакович, Хренников, Половинкин). В любимом Москвой саду «Эрмитаж» в эстрадном театре играл один из лучших театров миниатюр — Ленинградский с остроумным актером-конферансье Аркадием Райкиным во главе. В парке Центрального театра Красной Армии давались эстрадные концерты с участием лучших актеров. Так жила театральная Москва военным летом 1943 года.

1943, 15 сентября

# Балет музыкального театра

Немирович-Данченко часто задумывался не только над реформой оперы, но и балета. Ему казалось важным и необходимым применение его творческих методов к специфической, живущей своими законами пленительной области балетного искусства. Но только один раз ему удалось более или менее близко и практически с ней соприкоснуться. Это случилось в первые годы гражданской войны, когда приглашенный в Большой театр Немирович-Данченко наряду с разработкой плана постановки «Снегурочки» встретился с осуществлявшейся в театре новой интерпретацией «Лебединого озера». Однако обстановка, создавшаяся тогда в Большом театре, недостаточная подготовленность балетного цеха к восприятию мыслей, волновавших Немировича-Данченко, привели к тому, что он остановился на полпути. Этот по сути незначительный эпизод в жизни Немировича-Данченко лишь туманно показал направление, по которому он собирался вести балетный театр.

«Лебединое озеро» исполнялось в Большом театре в последнее время в постановке Горского. Она давала широкий {179} простор блеску технических номеров, но в достаточной степени поверхностно касалась основной идеи, заложенной в балете Чайковского, так сказать, скользила по ней. Глубокая идея борьбы темного и светлого начал только изредка мелькала в постановке. Она была затуманена традиционной сказочностью и эффектом хореографических номеров. Нельзя было говорить ни о хореографической драме, ни о хореографической поэме. А между тем для Немировича-Данченко именно эта идея, пронизывающая всю трепетно-трагическую музыку Чайковского, была главенствующей. Немирович-Данченко отменил исполнение партии Одетты и Одиллии одной и той же балериной. Одетта — Лебедь и Одиллия — злая царевна были поручены в его спектакле двум актрисам. Но, к сожалению, он ограничился частичными переделками и, не создав нового режиссерского рисунка балета в целом, отложил мечту о постановке на неопределенный срок.

В эти годы вопрос реформы балета сильно волновал художественные круги. Не только деятельность Фокина, но и работы молодых балетмейстеров — Голейзовского, Лопухова и других — выдвигали на первый план борьбу с классическими традициями. Вряд ли ранее можно было наблюдать такую энергичную переоценку балетных ценностей, какая наблюдалась в предреволюционные годы и особенно в первые годы революции. Реформаторы и обновители балета направлялись по самым различным линиям. Здесь были и сторонники своеобразного балетного беспредметничества, отказывавшиеся от точного сюжета, сводившие балет к обаятельной симфонии движений и видевшие прообраз таких спектаклей в поэтической «Шопениане» Фокина. Они основывались на культе классического танца и в его отвлеченных линиях, в законченности движений находили единственный закономерный принцип балета. Другие категорически отвергали классику как основу современного танца и искали спасения в эксцентрических танцах Запада, в рваных ритмах урбанизма. Они предпочитали деформировать линии человеческого тела и в своем пафосе доходили до изображения танцев машин и подражания трудовым процессам. Третьи, не веря ни в классику, ни в эксцентризм, утверждали отжитой дунканизм единственным принципом танца и балета. Индивидуальное мастерство Айседоры Дункан они провозгласили законом для ее слабых подражательниц. Обожествляя свободу человеческого тела, они, сами того не замечая, впадали в дилетантизм, сказавшийся на многочисленных технически {180} беспомощных «дунканистках», выступавших на многочисленных эстрадных подмостках.

При всех своих недостатках и противоречиях эти разнообразные опыты правомерно расширяли хореографические приемы за тесные пределы узаконенных балетной сценой традиций. В балетный театр хаотически врывались новые выразительные средства, среди которых нужно было отсеять и выбрать необходимые для балетной драмы приемы: история балета неоднократно и красноречиво доказывала неоспоримое право балетного искусства выражать глубочайшие человеческие переживания или передавать волнующие и интересные сюжеты.

В ряду равноправных балетных искателей заняла свое место и небольшая студия, руководимая Викториной Кригер. В своих первоначальных работах молодой передвижной коллектив подражал постановкам Большого театра. Составленная из начинающих актеров, однако достаточно технически крепкая, балетная труппа ограничивалась задачей донесения до самых широких слоев населения закрепленных Большим театром форм балетного искусства. Ее репертуар включал и старинного «Корсара», и вновь поставленный «Красный мак». Чем больше путешествовала по городам СССР студия, чем горячее воспринимал ее спектакли зритель, чем сильнее осознавали ее участники свои творческие силы, тем яснее становилось и его руководительнице и всем молодым актерам, что поставленные себе задачи недостаточны и что балет, воспроизводящий постановки Большого театра в неизбежно ослабленном виде, вряд ли имеет художественное право на самостоятельное существование. Талантливые актеры и танцовщики вскоре перестали мириться с вынужденной несамостоятельностью и рвались принять участие в борьбе за обновление балетных форм и балетного содержания, которую уже вели лучшие представители советской хореографии. Сама блестящая танцовщица, полная неистощимого темперамента, стремившаяся к ярким сценическим образам, Кригер считала, что только через воспитание совершенного хореографического актера можно прийти к реформе балетного искусства. Она всегда увлекалась поисками Немировича-Данченко и его учеников в опере и считала самым интересным и верным перенесение принципов Музыкального театра в балет.

Нельзя скрывать, что даже в постановках Горского оставались общие традиционные места, которых не касалась руководящая мысль создателей спектакля. К их числу принадлежало {181} наличие так и не побежденных балетных штампов: откровенное выключение из образа; мнимая «игра», наполненная обязательными балетными приемами; решение массовых сцен через смену костюмов, а не образов; включение суммы несвязанных хореографических номеров, за которыми равнодушно следили участники кордебалета, устало расположившиеся вокруг на стульях, диванах и различных канапе, и т. д. и т. д. Одним словом, балет требовал своей режиссуры и своего воспитания актера — создания в каждом случае органического сценического решения и единства синтетического замысла. Так постепенно сформулировалась одна из важнейших проблем современного балетного театра — перерастание хореографа в балетмейстера-режиссера.

Первым опытом молодого коллектива на этом пути стал историко-революционный балет «Карманьола», интересный по талантливому исполнению отдельных ролей, но хаотичный по общему замыслу.

Действительно, творчески самостоятельной постановкой, во многом полемически и озорно задуманной и осуществленной, явился балет «Соперницы», связавший труппу Кригер с Музыкальным театром и приведший в результате к их слиянию. В основе спектакля лежал балет Доберваля «Тщетная предосторожность» с музыкой Гертеля. Этот балет и в своей старой редакции представляет блестящий образец комедийно-балетного жанра. В сюжете и в легкой музыке есть пленительное обаяние, закрепившее «Тщетную предосторожность» на многие десятилетия в репертуаре балетных театров. Пленяли общая атмосфера, легкая игра чувств, которая, не теряя условной «балетной» природы, в то же время сохраняла настоящую правду любви, дружбы и проказ. Не только сюжетное развитие — история любви крестьянина Колена к крестьянке Лизе и противодействие ее матери, старухи Марселины, — но и характеры персонажей давали простор сценическим и актерским поискам.

Наивность «Тщетной предосторожности» составляла ее стиль. «Травиату» Верди Немирович-Данченко как-то определил «гениальной сентиментальностью». С таким же правом «Тщетную» можно определить «гениальной наивностью». Мир «Тщетной» — мир прозрачный, праздничный и в самом своем существе оптимистический. Вряд ли кто-нибудь способен поверить в «Тщетную» как в достоверную реальность. Ее пейзане и пейзанки живут в вымышленной стране; от мелодичной музыки веет французской {182} легкостью, хотя невозможно прикрепить ее к определенной стране и эпохе. Действующие лица балета находятся всегда в приподнятом настроении. Они и любят, и завидуют, и ревнуют, и негодуют — и в то же время играют своими чувствами. Все празднично, легко и ясно в «Тщетной» — и ласковая природа, и прелесть радостного ощущения жизни, и мимолетная грусть, и искрометные проказы Лизы. Сюжет, атмосфера действия — «балетны», музыка — «танцевальна». Оттого «Тщетная» и привлекла режиссеров Музыкального театра, не раз аплодировавших «Тщетной» в самых разных ее интерпретациях.

Спектакль Викторины Кригер отнюдь не предлагал единственно закономерное решение «Тщетной» — он носил экспериментальный характер. Но театр не хотел стеснять себя установленными традиционными рамками. Казалось, «Тщетная» позволяет еще большую изобретательность положений, чем в обычных спектаклях. Ее «наивность» и комедийность, ее бодрый и стремительный ритм толкнули к пониманию «Тщетной» как «безумной ночи, или похождений двух соперниц». Перед театром возникла соблазнительная мысль создать балет комических qui pro quo, наподобие комедии положений. Сюжет «Тщетной» был как будто для этого создан, нужно было только его усложнить и развить, не теряя его общей атмосферы.

Хотелось больше сюжетной резкости и непременного уничтожения дивертисментности, которой отмечен второй акт балета, сплошь состоящий из ряда механически нанизанных, между собой не связанных и действенно не оправданных танцев. Между тем первый принцип работы коллектива над «Тщетной» как «балетом положений» заключался в действенном оправдании танца, в раскрытии образов, в безостановочном развертывании увлекательного лирико-комедийного сюжета. С этой точки зрения режиссура подошла к пересмотру сценария «Тщетной». Был выработан новый сценарий. Он целиком вытекал из общей «проказливой» атмосферы действия. В историю любви Колена и Лизы был вплетен традиционный мотив подмены и узнавания, обычный для комедии положений или водевиля. Театру было интересно вовлечь в круг действия всех участвующих в балете — и гостей, и слуг, и бар, и крестьян. Никто не должен был оставаться безучастным к похождениям Лизы. Роль Лизы канонической «Тщетной» разбилась на два разнохарактерных образа: Лизы-барышни, дочери помещицы Марселины, которую сватают за Никеза и которая влюблена в садовника Колена, и Лизы-служанки, {183} в свою очередь увлеченной тем же Коленом. Отсюда и название балета. Они были «соперницами» — жеманная, тепличная, капризная Лиза-барышня и остроумная, крепкая Лиза-служанка. Конечно, слуги на стороне Лизы-служанки. Конечно, они готовы проучить Колена, лишь только заметили, что ему льстит увлечение барышни его ловкостью и силой. Во время помолвки они переодевают служанку барышней — так возникает цепь водевильных положений. Разделение образа Лизы допустило более яркие хореографические характеристики и позволяло строить балет — в особенности второй акт — на комических недоразумениях в противоположность бездейственному дивертисментному характеру второго акта старой «Тщетной».

Полемический задор, направленный на разрушение балетных штампов, на своеобразное оправдание балетной классики, пронизал весь спектакль. Режиссура отнюдь не отменяла классического языка, выработанного в балете веками. Спектакль защищал предметность, сюжетность балетного искусства от его нарочитого или бессознательного обессмысливания и обращения в набор танцевальных упражнений. В этой своей работе режиссура спектакля утверждала, что принципы Музыкального театра могут быть приложены к балетному искусству, что наравне с «поющим актером» может быть воспитан «актер танцующий», что любой внутренне оправданный, хореографически законченный танец несет функцию, равную арии в оперном спектакле, что балетмейстер не только создатель танцев, но и режиссер, автор мизансцены. Речь, следовательно, шла о воспитании танцующего актера, о том, чтобы найти такого рода логические и психологические подходы, которые заставили бы поверить в танец на сцене и при которых танец, подготовленный сюжетным развитием и эмоциональным содержанием образа, органически, последовательно и легко вытекал из действия. Знакомясь, по существу, впервые с новым для себя жанром, режиссура Музыкального театра осваивала его на практике, помогая хореографу. В своем стремлении к оправданию танца и любого балетного движения она шла до конца, не останавливаясь перед самыми крайними и парадоксальными выводами.

Театр получил совершенно неожиданный простор для применения танцевальной классики: она служила выражением лирических переживаний и допускала ярко сатирическую окраску. Все действующие лица были категорически разделены на два лагеря: на господ и слуг. «Господа» — {184} сатирически окрашенные, подчеркнуто мещанские персонажи — были поставлены на пальцы и характеризованы обостренно и парадоксально примененными классическими приемами. Для обрисовки слуг, напротив, были широко использованы приемы характерного народного танца. Классический танец помещицы Марселины в домашнем костюме и в папильотках наполнен мечтаниями о прошедших ее увлечениях. Традиционная балетная вариация четырех кавалеров объяснялась реальной мотивировкой: ухаживавшие за Лизой-барышней кавалеры доставали платок, брошенный ею на ветвь развесистого дерева. Ряд классических приемов характеризовал сплетницу-портниху, особенно в сцене примерки платьев. При помощи фуэте Лиза-служанка отбивалась от преследований настигших ее кавалеров, принявших ее за Лизу-барышню. Режиссура часто снимала штамп балетных движений и принятых приемов неожиданными финалами. Танец Лизы-служанки и Колена завершался неожиданно: на эффектной поддержке Колен обнаруживал в Лизе служанку и бросал ее на пол. Режиссура развернула каноническое па‑де‑де в огромную балетную сцену, обратив ее фактически в па‑де‑сенк и разрешив ее бравурной кодой. Она была построена как погоня, в которой участвуют и обе Лизы, и Колен, и неудачливый жених Никез, и его слуга, ни на минуту не покидающий своего господина. В бешеном ритме финала второго акта были использованы все основные виртуозные трудности классического танца.

Легкие, воздушные декорации Ходасевич помогли динамике спектакля. В финале второго акта за почти игрушечными кадками с деревьями прятались слуги, наблюдавшие за забавными приключениями обеих Лиз: они переставляли кадки, образуя новые и новые сочетания деревьев и линии аллей. Режиссура уничтожала ложные переходы, которые неожиданно обнаруживали в грубоватом садовнике изящные движения балетного кавалера, или многочисленные пустые места, служащие для отдыха танцоров, и добивалась ярких, законченных и определенных характеров. Была грубоватость и наивность в садовнике Колене, жеманство и кокетливость в Лизе-барышне, сила лукавой любви в Лизе-служанке и занимательная характерность в каждом из гостей, пришедших на помолвку. Здесь запоминались и старый гусар, и болтунья-портниха, и жеманные барышни, и угодливые кавалеры, и почтенные, строгие дамы.

{185} Так коренно разрушалось представление о кордебалете как о соединении трудолюбивых, а порою талантливых и искусных, но лишенных индивидуальных черт участников танцевальных номеров. Кордебалету сознательно и подчеркнуто придавалось действенное, а порою и доминирующее значение. Каждый участник спектакля решался как образ, как танцевальная роль. Были намеренно стерты грани между солистами и танцевальным хором, как они были разрушены в оперных спектаклях Музыкального театра. Перед зрителем возникал единый ансамбль актеров — даже организационно в коллективе не существовало деления на солистов и кордебалет: требование актерского мастерства, создания сценического образа в равной мере предъявлялось всем участникам спектакля, объединенным не только хореографическим, но и режиссерским замыслом.

Многие из горячо принявших спектакль зрителей считали элемент пародийности главенствующим в спектакле — впечатление обманчивое и принципиально неверное. Спектакль оправдывал танец и утверждал сюжетное и ролевое развитие, а отнюдь не осмеивал классику. В явно комедийном и легком представлении была твердо прочерчена лирическая линия любви Лизы-служанки и Колена. Торжеством этой любви и заканчивался спектакль.

Нечего скрывать, что остроумная неожиданность употребления и оправдания классических приемов придавала спектаклю несколько «капустнический» характер, но в своей основе спектакль имел шумный, несомненно выходивший за рамки, так сказать, увеселительные успех не только у широкого зрителя, но возбудил не менее явный интерес у деятелей балетных театров.

Руководители спектакля резко отделяли основные принципиальные положения балетного искусства вообще от приемов, допустимых в комедийном спектакле и целиком обусловленных его общим режиссерским планом. Так, например, признавая правильным бытовое оправдание отдельных балетных движений в «Соперницах», театр отнюдь не предполагал, что любой балетный спектакль нуждается в подобном бытовом оправдании. Напротив, в дальнейшем оказался необходимым принцип психологического оправдания танца, когда логическое развитие сюжета требовалось применить на более глубоком и внутренне значительном материале, чем легкий комедийный сюжет «Соперниц». Если «Соперницы» убедили в возможности создания наполненного напряженным сценическим действием и {186} острыми характерами спектакля, то после них театр задумался над спектаклями лирическими, даже трагедийными.

«Треуголка», или «Хозяйка мельницы» (второе название балета), строилась на основе повести Аларкона. Если в «Соперницах» театр поймал присущую балету Доберваля — Гертеля наивно-ироническую атмосферу, то, переводя повесть Аларкона на балетный язык, он не нащупал для себя твердой почвы. «Наивность» «Тщетной» предопределила театральный подход. Адекватного повести Аларкона режиссерски-хореографического стиля на этот раз театр не нашел.

Зависела незавершенность спектакля от того, что режиссура и балетмейстер исходили более из литературного первоисточника, чем из музыки. Они прежде всего инсценировали повесть и лишили приятно срежиссированный спектакль точного балетного языка. Музыку для спектакля писал опытный и умелый композитор Василенко, опираясь на Де Фалью, Альбениса и народные испанские мелодии, скорее монтируя отрывки различных авторов, чем сочиняя самостоятельный балет и тем самым предопределяя уязвимость представления. Некая иллюстративность музыки была налицо. Полное повторение приемов «Соперниц» было здесь не только нецелесообразно, но явно неуместно, однако до конца отказаться от них театр не нашел в себе сил. Между тем повесть Аларкона допускала эти приемы с гораздо большими ограничениями, чем «Соперницы». Она была гораздо более реальна, даже материальна. И самая атмосфера действия — более крепкая, земляная — даже кое-где позволяла думать о натурализме. В поисках сценического языка постановщики спектакля не остановились перед внедрением в балет ярко бытовых моментов, сосуществовавших с моментами определенно пародийными. Этот налет бытовизма и довольно традиционной «испанистости» ложился на спектакль излишним грузом и напрасно его тяжелил. Даже в декорациях Вильямса преобладали бытовые подробности, не объединенные единым художественным образом спектакля. С другой стороны, театр стремился раздвинуть рамки в сторону большей танцевальности, и многие из этих эффектно и блестяще разрешенных, подчас стилизованных, подчеркнуто «испанских» танцев не связывались тесно с сюжетом пьесы и не давали необходимой атмосферы. Они были или сценической краской, или добавочными номерами. Развитие сюжета порою противоречило или не сливалось с танцевальным {187} рисунком. Обширная картина «народных испанских танцев» как бы существовала вне сюжета, которого не хватало на развернутый балет. Но, не избежав противоречий в общем подходе к спектаклю, театр достиг не малых успехов в актерском плане. Образы мельничихи, мельника, коррехидора были сделаны в чертах гораздо более монументальных и психологически наполненных, чем мастерские сатирические зарисовки характеров в «Соперницах». Внутренне и внешне актеры пользовались многими из тех же приемов, что в своем первом спектакле, но более сосредоточенно, четко и сжато: здесь-то и лежали наибольшие достоинства второго спектакля.

Явственнее новые тенденции вылились в следующих двух постановках — в «Цыганах» и в «Бахчисарайском фонтане».

«Бахчисарайский фонтан» незадолго до этого был осуществлен Р. Захаровым в Мариинском театре. Постановка Музыкального театра представляла собой лишь новую редакцию спектакля, сделанную Захаровым и в основном сохранившую первоначальный рисунок. Редакция эта отличалась от ленинградской постановки более тщательной разработкой сюжетной линии и характеров. Смысл заимствования Музыкальным театром сценической постановки другого театра заключался на этот раз в необходимости направить внимание актеров по пути развития классической техники как проводника глубоких, возвышенных чувств человека. Работа ленинградского балета над «Фонтаном» во многом казалась близкой направленности и целям балета Музыкального театра. Особенно привлекательным было обращение к Пушкину как источнику балетного спектакля. Сжатый и сильный сюжет легко раскрывается в ряде драматических ситуаций, внутренне наполненных и трепетных. Достаточно напомнить третий акт, построенный на трагическом столкновении трех действующих лиц — Заремы, Марии и Гирея. Да и сами образы настойчиво влекли любого по-настоящему серьезного актера к отходу от балетных штампов, к «вчувствованию» в образ, в поэтическую атмосферу Пушкина. Привнесенный либреттистом первый, «польский», акт служил как бы прологом к развертывающейся в последующих актах трагедии. «Балетные образы» вытекали из сосредоточенных сильных переживаний, не позволявших расплескиваться по незначительным деталям. Легко было уловить сценическую атмосферу каждого акта. Каждый из них был построен на последовательном развитии основной ситуации: любовь {188} Вацлава и Марии и набег Гирея — первый акт; ревность Заремы и любовь Гирся к Марии — второй акт; столкновение Заремы и Марии — третий акт; тоска Гирея и казнь Заремы — четвертый акт. И если ленинградская редакция в отдельных незначительных деталях отходила от такого понимания каждого акта, то Музыкальный театр отсекал любую мелочь, которая мешала восприятию спектакля как единого потока действия, подчиненного идее акта и обусловленного поэтически воссозданной его атмосферой. После комедийных легких образов «Соперниц» актеры балета коснулись трагических переживаний; тема любви и смерти была воспринята в плане высокой трагедии и потому требовала от актеров простоты и гармоничности большей, чем в первых спектаклях.

Одновременно с постановкой «Фонтана» театр замыслил другую постановку — «Цыган», — которая должна была развить, углубить линию поэтического осмысления балетного спектакля. Театр далеко не сразу нашел постановочное решение «Цыган», удовлетворявшее выдвинутой задаче.

Поэтическая атмосфера пушкинской поэмы вполне обеспечивает возможность балетного спектакля, но отнюдь не рассчитанного на целый вечер. Неудача первой редакции объяснялась тем, что, недостаточно учтя особенности и характер поэмы, театр пытался нарочито растянуть сюжет на большой спектакль, невозможность которого была очевидна. Либреттисты ввели первый акт, мотивирующий бегство Алеко от общества. Как бы искусно ни задумывал театр причины бегства, все равно любая их конкретизация противоречила Пушкину. Ни любовная катастрофа Алеко, ни соперничество его с важным сановником не отвечали страстному и мощному характеру Алеко, и театр невольно огрубил и материализовал чувства и идеи, не допускавшие конкретизации. Театр напрасно и явно неудачно расшифровывал «загадку» Алеко. И в сценическом выполнении «петербургский» акт не удался ни режиссуре, ни исполнителям, ни даже художнику. И как бы ни избегал театр штампованного представления о «балетном» Петербурге, именно типично балетное истолкование Петербурга выступало на первый план. Оттого первый акт, вызванный не столько смысловыми, сколько техническими соображениями, настраивал зрителя неверно и противоречил второй части спектакля. И только когда театр категорически отбросил ненужное вступление и отказался от попытки показать причины бегства Алеко от общества, только тогда {189} «Цыганы» получили настоящий художественный смысл. Вторую редакцию спектакля театр понял как хореографическую поэму, которая не нуждается в мелких бытовых обоснованиях, а, напротив, построена на скупой, сдержанной страстности.

Если «Фонтан» в конечном результате представлял собой «хореографическую трагедию», то именно в понимании «Цыган» как «хореографической поэмы» лежал ключ ко всему представлению. Театр имел право на недосказанность. Он имел право предоставить зрителю дофантазировать не показанное на сцене. Здесь снова сказался основной закон балетного либретто, еще более властный и обязательный, чем в опере и драме, — подчиненность всего действия единой, развернутой, доведенной до последних выводов ситуации. Так было в «Фонтане», так случилось и в «Цыганах», как только театр уловил верный режиссерский ключ. Трагическое столкновение Алеко, Земфиры, Молодого цыгана достигает убедительности только в тесной и неотрывной связи с атмосферой вольной и горячей цыганской жизни. Эту вольную атмосферу необходимо было особенно подчеркнуть, ибо образ Старого цыгана, такого мудрого и яркого в поэме Пушкина, неизбежно приобрел бы в балете подчеркнуто резонерский и бездейственный характер, если бы театр не связал его воедино со всей пестрой, то шумливой, то грустной толпой цыган, если бы театр не нашел в самом построении либретто и в режиссерском рисунке достаточно красок для его передачи. И здесь, как и в предыдущем спектакле, театр вновь опирался на понятие единого ансамбля, на неразрывность солистов и «кордебалета» — эта номенклатура вообще раз навсегда была выброшена за пределы художественной жизни театра.

Во второй части спектакля театр послушно следовал за сюжетом пушкинской поэмы. Оказалось, что она не нуждается ни в каких пояснениях или излишних добавлениях. При поисках сильной и страстной атмосферы цыганского быта, в которой вырастают простые, здоровые и сильные люди, легко было впасть в «цыганский» шаблон, царивший на эстраде или в отдельных цыганских номерах традиционных балетов. Театр как огня боялся намека на привычную штампованную эстрадность, особенно при сочинении цыганских танцев. Вместе с художником Волковым балетмейстер искал в «Цыганах» не разнузданности, а строгости, не расхлябанности, а сосредоточенности — и в этой строгости и сосредоточенности он видел {190} настоящее кипение страстей и яркие вспышки темперамента.

Так продолжала развиваться проблема «массы» в балетном спектакле. В «Соперницах» режиссура решала ее, строго индивидуализируя образы, решала ее как сумму маленьких ролей. В «Цыганах» гораздо важнее было вылепить единый «образ цыган», являющийся одним из героев, может быть, даже центральным героем спектакля. Эта толпа должна была жить единой жизнью и общим ритмом, и каждый из ее участников в то же время оставался живым человеком, до конца отдаваясь поставленной сценической задаче. Поглощенность жизнью, горячее к ней отношение, непосредственность ее восприятия объединяли цыган — и темперамент исполнителей сливался с темпераментом образов.

Театр утверждал внутреннюю чистоту, характерную и для Старого цыгана, и для Земфиры, и для Молодого цыгана. Развертывание ролей шло не только через отдельные драматические столкновения, а через весь процесс развития спектакля, в основе своей глубоко лирического. Сцена в таборе, наполненная плясками, в то же время выясняла взаимоотношения главных лиц поэмы. И в том, как смотрел Алеко за развертывающимся цыганским празднеством, и в том, как он властно уводил Земфиру, окутывая ее плечи большой цветной шалью, и в том, как подавал во время пляски Земфире бубен Молодой цыган, и в том, как он горящими глазами смотрел на пляшущую Земфиру, и во встрече Алеко и Молодого цыгана, и в бурной пляске, которая сменяет это столкновение, как бы смывая недостойную для цыган ревнивую вражду, — во всем этом бился настоящий драматический нерв спектакля. Танцы, органически вплетаясь в сценическую жизнь, увлекали своим обаянием, силой и прелестью.

В «Фонтане» и в «Цыганах» шире и точнее, чем в «Соперницах», обозначились принципиальные позиции театра в понимании им танцующего актера. Образы Алеко, Земфиры, Молодого цыгана — живые люди, через движение и танец передающие «жизнь человеческого духа».

В спорах, возникающих обычно вокруг балета, одним из обычных и надоевших противопоставлений служит противопоставление танца пантомиме. Неумелые защитники балетного искусства любят повторять никем не оспариваемую истину о том, что в балете надо танцевать. Но за этой неоспоримой формулой они часто скрывают возврат к изжитому, надоевшему штампу; утверждая принципиальную {191} правомерность танца, они отметают его внутренний смысл, признавая за ним чисто эстетическую отвлеченную радость. Между тем в балете нет и не может быть противопоставления пантомимы танцу. Во время танца актер живет в полной мере чувствами изображаемого образа, точно так же как пантомима органически входит в самую ткань спектакля. Классическая техника отнюдь не противоречит понятию живого человека на сцене: танцующий актер — актер, наиболее выпукло и выразительно владеющий жестом, мимикой, каждым движением своего послушного тела.

Согласно приевшимся балетным штампам, актер во время исполнения сольного танца, понимаемого им преимущественно как танец лично его — актера, как бы выключается из образа и лишь потом, неумело подражая драматическим актерам и пользуясь дурными любительскими приемами, «играет» драматические сцены любви, ревности, угрозы и т. д. Зритель постепенно привыкает к драме «немых людей», мучительно пытающихся заменить отсутствие речи шевелением губами или бессмысленными движениями — вспомним, что наши выдающиеся артисты балета этих приемов тщательно избегали. Только скупость насыщенных движений, взгляд, передающий больше, чем слова, скупая и точная мизансцена, по которой, как по картине, зритель понимает не высказанное словами, но переданное в образах и в самом расположении фигур содержание, только такого рода приемы действенны и значительны в балетном искусстве. В «Цыганах» театр избегал неумелого подражания игре драматических актеров и энергично противился драме «немых людей», предпочитая законченное и красноречивое выражение чувств через мимику и жест. Он справедливо считал, что мимика и жест — такие же убедительные средства общения, как и слово, и что за отсутствие слова нет никакой нужды «извиняться» перед зрителем и для этого пользоваться безвкусным актерским наигрышем.

Трагическая или комедийная наполненность актера влечет его к простоте. Дело балетного театра искать на сцене гармоническое выражение образа, основанного на музыке. Может быть, именно в балете все более и более становится отталкивающим голый техницизм, обозначающий формальное отношение к теме, образу и к самому существу балетного искусства. Неумеренное восхищение нагромождением технических трудностей и их блестящим физическим преодолением должно уступить место потрясению {192} и волнению, вызванному в зрителе внутренним развитием образа, при котором весь сложный и технически трудный рисунок кажется гармоническим, простым и законченным, при котором зритель как бы не замечает его, отдаваясь иным, более существенным переживаниям. Что может быть гармоничнее, проще и прекраснее человека, действующего на сцене в музыке, пронизанного ею, пользующегося красноречием движения, жеста, мимики. Танец и «игра» — равноправные моменты действия танцующего актера на сцене и внутренне друг от друга не отличаются, «пантомима» отличается от «танца» по сценическому заданию или по месту в развитии образа и сюжета, но отнюдь не требует иных средств выражения, чем те, которыми в таком богатстве владеет балетный актер.

В этом отношении принцип балетного диалога, намеченный в «Соперницах», или «хоровая песнь» в тех же «Соперницах» ясно указывали на неразрывность пантомимы и танца и на недопустимость их противопоставления. В «Цыганах» эти взгляды Музыкального театра и утверждение поэтической, трагической простоты вылились наиболее полно. Ревность Алеко, страсть Молодого цыгана, свободная любовь Земфиры — большие человеческие чувства, и они доходили до зрителя органически, ясно, прозрачно, и зрителю не приходилось делать скидки на «неполноценность» балетного актера.

Следующая работа балета — «Ночь перед рождеством» Асафьева. Театр вновь столкнулся с материалом, им ранее не затронутым. Каким образом переложить в балетный, внутренне оправданный спектакль капризный материал гоголевской полуюмористической, полуфантастической повести? Как сохранить гоголевский насмешливый юмор, оставив непоколебленной реалистическую основу повести? Как уберечься от балетного штампа при новой встрече с некогда населявшими балетную сцену чертями и иными чудищами? Как избегнуть «малороссийского» штампа и неожиданно свежо коснуться приевшихся гопаков, развевающихся шаровар, ухарских парубков и застенчивых девчат и в то же время дать ощущение Украины, народа, силы и здоровья?

Трудности хореографическо-сценические переплетались с трудностями сценарного порядка. Сама атмосфера фантастической повести Гоголя как будто бы чрезвычайно благодарна для балетного спектакля. За это говорят и пронизывающая ее лирическая струя, и объединяющее всех действующих лиц настроение предрождественской {193} ночи с ее колядками, гуляниями и переодеваниями, и органически входящая в ткань повести полная юмора фантастика. В этом смысле сомнений у постановщиков существовать не могло. Тем не менее трудности — и немалые — лежали в самом построении этой классической повести. Во всех работах Музыкального театра, отданных балету, в основе всегда лежала единая целеустремленная линия. В «Ночи» скрещивалось несколько сюжетных линий, из которых каждая играла в развитии действия немаловажную роль. Они как бы шли параллельно, лишь на минуту соприкасаясь, чтобы затем вновь разойтись. Балетный сценарий не допускает чрезмерно сложного построения. При всей своей занимательности, он не позволяет ни секунды непонимания или раздразненного недоумения у зрителя. А в «Ночи» наплывали друг на друга две главные сюжетные линии: Солохи, ее поклонников и Черта, с одной стороны, и Вакулы — Оксаны, с другой. Как было их примирить и какую из них сделать наиболее привлекательным и интригующим центром спектакля?

В основе спектакля лежала полная смелой изобретательности хореография Лопухова. В первой редакции спектакля Лопухов как бы признавал равноправность существования двух названных линий, он не хотел отдать предпочтения ни одной из них. Он увлекался не столько единым сюжетным развитием, сколько отдельными, очень яркими и броскими кусками. Отведенное на второй план окружение этих кусков порою не подготавливало блестящих танцевальных находок, которые сами по себе по праву побеждали зрителя. Таковы были гротескно острые танцы Солохи и Черта. Одним из самых блистательных по парадоксальной смелости танцевальных решений Лопухова был танец Солохи, когда, готовясь к полету и застигнутая поклонниками, она не успевала с одной ноги снять сапожок и вела насыщенный технически трудными приемами танец в балетной туфельке на одной ноге и в неснятом сапожке на другой. Таково же было и тонкое, смелое по разрешению и полное лирического очарования адажио — мечта Вакулы об Оксане. Но совершенно неожиданно после отличных танцевальных номеров в спектакль врывались элементы драматической игры, чуждой балетному искусству. И тогда актеры шевелили губами, шептали какие-то слова, как бы побеждая мучительную немоту или же, подражая жизненным движениям, нарочито их преувеличивали и прибегали к актерскому дилетантизму. Необходимо было найти внутренний образ спектакля, который {194} объединил бы в неразрывное целое многочисленные эпизоды повести. Буйной фантазии Лопухова нужно было придать стройные режиссерские рамки. Самое название повести указывало на единственно возможное ее понимание. «Ночь перед рождеством» — ночь приключений, любви, обманов и чертовщины; здесь фантастика неотрывна от реальности, а реальность, того и гляди, перейдет в фантастику так, что этого не заметят ни Чуб, ни Кум, ни Вакула, вдруг оказавшиеся в самом круговороте невероятных приключений. Поэтому режиссерски неверно противопоставление мира реального миру фантастическому. На этот раз это один мир, в котором мать кузнеца Вакулы Солоха легко оказывается ведьмой, а сам Вакула может оседлать Черта и за одну ночь слетать за черевичками к царице. Одинаково неверно снижать фантастику до трезвого натурализма, как и переводить быт в нарочитый гротеск или искать в повести Гоголя сатирическую направленность. «Ночь» полна юмора, легкости, жизнерадостности — и нет образа, который был бы подвергнут сатирическому осмеянию: каждый мил сердцу рассказчика. Эту любовь к жизни и к героям повести театр должен был пронести через весь балет, тогда спектакль заблистал бы силой гоголевского юмора, безудержностью его фантазии, лаской его лирики.

Уже в «Цыганах» театр наметил для себя разрешение «массы», и если в балете Василенко он имел дело с одухотворенной цыганской толпой, то в балете Асафьева ему нужно было найти образ украинской толпы, наполненной праздничной радостью, лукавством и юношескими любовными увлечениями. Спектакль начинается сборами на колядку и мажорной пляской девчат и парубков. Он заканчивается темпераментным разгульным гопаком, в вихре которого понеслись и завертелись все участники спектакля — не только Вакула и любимая им Оксана, но и Солоха и ее неудачливые любовники — Голова, Чуб, дьяк. Даже принужденный прервать любовное свидание с Солохой Черт следит за пляшущими с крыши белой мазанки, запуская снежками в эту бурную толпу. Из этого ощущения жизнерадостной толпы возникает вся история Вакулы и Оксаны и вся цепь небывалых приключений. И в самой этой толпе идет своя жизнь, свои любви, свои радости — и надо всем радость праздничной рождественской ночи. Она диктовала пафос спектакля, его приподнятый юмор, его лукавую улыбку. Танцевальный «номер» выливался органически и разрешал внутреннюю задачу. Для того чтобы {195} великолепное адажио возникло в своей поэтической прелести, нужно было найти соответствующее оформление и необходимое ему место в спектакле. Нужно было довести образ Вакулы до того психологического состояния, до такого беспробудного отчаяния, при котором он готов покончить самоубийством, если бы именно в этот момент лукавый Черт не вызвал перед ним образ Оксаны. Нужно было расчистить хаос танцевально решенных массовых сцен, чтобы на их фоне расцвела в мимолетных движениях, во взгляде, в смущенных улыбках капризная любовь Оксаны к Вакуле. Нужно было ввести сцену тоскующей и ждущей возвращения Вакулы Оксаны. Вместо излишнего и неожиданно плакатного осмеяния Петербурга нужно было дать его поэтически-юмористический образ.

И, наконец, нужно было найти зерно каждого образа, тесно связанное с его хореографическим рисунком; и гордость Оксаны, и мужественное упорство Вакулы, и страстность Солохи, и проказливость Черта. В поисках выразительного, сочного и изобретательного хореографического рисунка авторы широко использовали приемы классической техники — может быть, ни в одном из предшествующих спектаклей классика не давала такого богатства красок, как в «Ночи». Балетмейстеры (Лопухов и выпускавший спектакль Бурмейстер) щедро и смело вскрывали с ее блистательной помощью образы Солохи и Черта. Порою они смещали грани классического и характерного танца — подобно тому как принцип смещения граней быта и фантастики был последовательно проведен через весь спектакль и составлял его остроту, довольно непривычную для балетной сцены.

Стремление к насыщенности образов и внутренней направленной действенности не могли не привести театр к проблеме Шекспира в балете. На этот раз литературным материалом послужили «Виндзорские проказницы» — отличный повод для последовательного и полного разрешения задач балетного комедийного спектакля. Выбор в качестве первоначального источника большой литературы (Пушкин, Гоголь, теперь Шекспир) определялся, конечно, не стремлением обратить балет в иллюстрации классических произведений, а тем богатым материалом, который они предлагали и актерам и балетмейстерам-режиссерам. Стало совершенно ясно, что формула Станиславского о том, что «все роли — характерные», не столь далека от применения и к балету. Театр уже не раз убеждался в верности этого наблюдения на своем опыте — на постановке {196} «Цыган» и «Ночи перед рождеством», которые дали простор актерски-танцевальным поискам. Даже опыт постановки одноактного балета «Штраусиана» (на музыку, как явствует из названия, Штрауса), построенного как вечер в венском ресторанчике и объединенного штраусовским восприятием жизни, а сюжетно — довольно элементарной любовной линией, дал простор для создания различных «штраусовских» образов, вернее — характеров, решенных преимущественно танцевально: и хвастливого военного, и кельнерши, и продувного жулика, и гувернантки, предводительствующей двумя юными девушками, и т. д., не говоря уже о центральных героях — Поэте, Артистке и Покинутой девушке. Все это требовало тончайшего рисунка.

Тем большие задачи выдвигал Шекспир с его «Виндзорскими проказницами» (композитор — Оранский). Само течение действия пьесы легко перекладывалось в балетную комедию — либретто возникало органически, вне резкого разрыва с Шекспиром. Театр понимал все трудности, связанные с перенесением любой темы Шекспира на балетную сцену. Главные опасности здесь — механическое следование шекспировскому сюжету или, напротив, использование его лишь в качестве отдаленного предлога для танцевального представления. Свою задачу театр видел в том, чтобы прежде всего уловить атмосферу комедии, дух ее жизни. В «Виндзорских проказницах» живет крепкий, темпераментный и жизнерадостный юмор Шекспира, который позволяет насытить весь спектакль мажорным мироощущением. Самое построение образов и их внутренняя наполненность, изобретательность сценических ситуаций таковы, что при воплощении их средствами балетного театра легко допускают органический переход пантомимы в танец. Если правильно уловлен общий ритм спектакля, то танцевальное решение основных сцен не будет казаться навязчивым, а покажется в какой-то мере последовательно необходимым.

Вместе с этим принципом театра оставалось разрешение образа такими художественными средствами, при которых характерность не только позволяла не рвать с танцевальным образом, но давала возможность его широкого использования. Подобно тому как в опере ария внутренне оправдана только насыщенностью ситуаций и переживаниями образа, так и внутренняя сконцентрированная наполненность персонажей в балете должна не просто позволить, а требовать своего выхода в танце. Поэтому сцена свидания Фальстафа с кумушками или сцена сличения {197} писем, занимающие важное место в сюжете комедии, могут и должны быть показаны в танце. Еще больше увлекала возможность создания на балетной сцене не просто эффектно-танцевальных партий, а настоящих, живых характеров. У кого, как не у Шекспира, искать возможностей обойтись без старых балетных масок?

Исходя из принципов, выработанных Немировичем-Данченко в опере, театр считал, что в балете любая хореографическая краска должна служить раскрытию характера. Таких характеров в «Виндзорских проказницах» много, и для каждого из них нужно искать свой неповторимый развернутый хореографический рисунок. Надо было найти такой хореографический язык, который отвечал бы атмосфере действия и не противоречил богатому словарю Шекспира, восполняя неизбежное отсутствие слова в балете. Пользующиеся только средствами мимики и танца, актеры балетного театра должны найти такого рода приемы, которые были бы в полном соответствии с языком шекспировской комедии. Вряд ли нужно перечислять все предоставленные в этом отношении возможности — вплоть до бурной пляски наконец объевшегося Фальстафа. Художник Б. Волков работал в абсолютной согласованности с балетмейстером (Бурмейстер). Великолепный стилист, он передал атмосферу старой шекспировской Англии, демонстрируя одновременно знание сцены и предоставив широкое пространство для массовых танцевальных эпизодов, как, например, для сцены дуэли, которая могла служить образцом танцевального решения сложного массового действия, причем в полной юмора сцене отнюдь не терялись остро очерченные характеристики действующих лиц. «Виндзорские проказницы» как бы подводили итог поискам театра в области балетной режиссуры — на этот раз балетмейстерское и современное режиссерское искусство неразрывно слились в единое органическое целое и театр уже не нуждался в дополнительном строгом режиссерском глазе.

Так же постепенно воспитывался единый коллектив, который был объединен уже не раз упомянутым понятием единого действенно-танцевального ансамбля и принципом танцующего актера, неизменно основывавшегося на внутренней содержательности в развитии образа, его мимической, пластической и хореографической выразительности. Артисты балета в большинстве владели той степенью все возрастающей технической оснащенности, которая открывала доступ к предельной пластической и хореографической {198} убедительности. «Характерность» оставалась в рамках строгого вкуса и не разрушала необходимого единства, требуемого общими танцевальными действенными задачами.

Невозможно перечислить и дать исчерпывающую характеристику всем артистам ансамбля, создавшим ряд действительно интересных образов. Я не касаюсь основательницы коллектива — Викторины Кригер, чье творчество выходит далеко за пределы ее участия в перечисленных балетах. Но театр имеет исключительную по выразительности и технической силе балерину — М. С. Сорокину, в которой балетный коллектив нашел одну из лучших выразительниц выбранного им направления. Сорокина обладает непосредственным жизненным видением, позволяющим ей одинаково сильно воплощать и драматические и комедийные роли; более того, в «Штраусиане» в партии Артистки она добивается настоящего балетного блеска, в Солохе она точно берет характерность и освещает образ какой-то победоносной иронией, а в «Цыганах» полностью пропитывает партию Земфиры драматическим темпераментом и действительно чарующей силой. Сорокина владеет техникой в совершенстве и умеет хореографическому приему придать точный психологический смысл. Глядя на Сорокину, я всегда вспоминаю высказывание Е. В. Гельцер о смысловом различии столь, казалось бы, однозначного приема, как фуэте, нередко сводимого к пустому щегольству техникой. Гельцер говорила о «колючих», «ревнивых» фуэте Одиллии. Вот эту многосмысленность хореографической лексики Сорокина восприняла во всех ее богатейших возможностях, оставаясь в каждой созданной ею партии живым человеком, наполненным до предела индивидуальным содержанием. Она действительно полностью воплощает замыслы и мечты руководителей балета, находя поддержку в окружающем ее ансамбле: в Клейне, который явился как бы первым героем труппы — и Коленом в «Соперницах», и Алеко в «Цыганах», и Гиреем в «Фонтане» (как тут не вспомнить стремления «героических» танцоров к «характерным» ролям, ведь сам Мордкин играл совсем не танцевальную, буффонную роль Хана в «Коньке-Горбунке»), и в Курилове, создателе таких образов, как Фальстаф, которого он окрашивает подлинно шекспировским юмором, и в Голевском, с его темпераментом, изяществом и полной отдачей себя роли танцующего Черта в «Ночи», воришки в «Штраусиане» и Нурали в «Фонтане», и т. д., и т. д.

{199} Следующим шагом коллектива будет решение балетной трагедии «Лола».

1940 – 1943. Публикуется впервые

# А. К. Тарасова в роли Тугиной «Последняя жертва» А. Н. Островского

Роль Тугиной в «Последней жертве» — одна из излюбленнейших актрисами так называемых «гастрольных» ролей. Нет почти ни одной крупной актрисы, которая с явным удовольствием не воспользовалась бы благодарной возможностью проявить здесь самые разнообразные качества своего дарования, гамму красок, редких не только для бытовой, но даже и для психологической пьесы, начиная от нежности, вплоть до насильственного кокетства. Но именно это разнообразие и составляет предельную трудность роли Тугиной.

Очень соблазнительно, опираясь на солидный запас проверенных и утонченных технических приемов, использовать их не только в достаточной мере правдиво, но более того — эффектно, и вызвать у зрителя и громкие аплодисменты, и сочувственные слезы, и душевный отклик. И тем не менее такое совершенное и увлекательное исполнение не вскрывает до конца внутренний образ Тугиной, точнее — ее характер, а переводит его в чисто профессиональный и технически законченный план, план изощренного актерского мастерства.

Эти опасности были велики и для Тарасовой именно потому, что в Тарасовой очень сильно, крепко и ярко живет актерский театральный профессионализм в самом лучшем понимании этого слова.

В Художественном театре Тарасова сыграла много ролей, но внутренне до конца она, надо полагать, удовлетворена лишь некоторыми из них. Она с большой степенью технического совершенства, с крепкой и умной актерской хваткой способна овладеть ролью после минимального количества репетиций. Ей помогают ее искренность и открытость, ясность ее актерского взгляда, предельная сила техники, умение сразу и точно схватить основное жизненно театральное зерно образа. Поэтому так часто Тарасову в минуты репертуарно-производственных затруднений просили спешно войти в спектакль, и она «спасала» спектакли {200} в Художественном театре, появляясь в самых различных амплуа. Так, в ее сценической биографии заняли место и задорная француженка Сюзанна из «Женитьбы Фигаро», и «рыжая красавица» Елена Тальберг в «Днях Турбиных», и неукротимая и любящая Параша в «Горячем сердце».

Но после каждого из этих вводов, сопровождавшихся недолгой, но стремительной работой, Тарасова чувствовала себя внутренне и творчески ущемленной. Ей всегда казалось, что эта удачно исполненная, вызвавшая похвалы и благодарность роль не затрагивает в ней ее основных артистических свойств и ее затаенных внутренних черт, а лежит где-то на перекрестке ее творческих возможностей. Может быть, вполне Тарасова высказала себя только в нескольких ролях, подготовленных с большой внутренней думой. Таковы были в ее ранней поре юная школьница Финочка в «Зеленом кольце», исполнение которой предрекло будущую замечательную актрису, и скромная, лучистая Соня в «Дяде Ване», а позже — образы таких женщин, как Татьяна во «Врагах», Маша в «Трех сестрах» и Анна Каренина. Для каждого из этих трех образов, относящихся к поре зрелого творческого цветения Тарасовой, характерны большая скрытая воля, самоуглубленность и душевная крепость.

Казалось бы, что схожие черты должна была уловить Тарасова и в Тугиной. И между тем в этом вновь ею созданном образе Тарасова обнаружила себя с новой, неожиданной и пленительной стороны.

Она не впервые встретилась с Островским. Некоторые из этих встреч, по существу, не оставили следа в ее творческой жизни, промелькнув в ней случайным эпизодом. Вряд ли можно считать сколько-нибудь существенным исполнение ею роли Машеньки в «На всякого мудреца довольно простоты», где самый характер милой, но неглубокой девушки был мало интересен Тарасовой. Не много удовлетворения нашла она для себя и в Параше из «Горячего сердца», какой бы темперамент, простоту и яркость она ни вложила в этот образ. В этих спешных работах она не нашла соединения своей личной, индивидуальной темы с темой Островского, своего личного проникновения в быт — с бытом Островского; все было верно и все было приблизительно.

Каждому актеру нужно нащупать свой ход к стилю Островского и его особенностям. Вероятно, понимание и метод исполнения Тарасовой роли Тугиной исходили из {201} ее работы над ролью Негиной вместе с К. С. Станиславским и его помощницей Н. Н. Литовцевой. Эта значительная и принципиально важная для понимания Островского работа театра над «Талантами и поклонниками» осталась не до конца сценически воплощенной. Замыслы Станиславского были глубже, тоньше, интереснее результата, достигнутого им в конечном итоге в спектакле. Все присутствовавшие на репетициях Станиславского знают его неожиданные и новые подходы к истолкованию «Талантов и поклонников». Его интересовали верные бытовые характеристики и его занимало точное изображение далекого провинциального театра давно ушедшей эпохи. Но его еще более увлекала основная задача — раскрыть тончайшую психологическую ткань Островского, за ярким и мощным бытовиком, за размашистостью красок найти нежные, тонкие, непередаваемые словами переживания.

Кабинетная работа Станиславского, проводившаяся в Леонтьевском переулке, была наполнена огромным вниманием к человеческим качествам актеров, к тому, чтобы предельно осторожно, поэтично и нежно коснуться невысказанных и чистых душевных переживаний Негиной. Это было очень трудно и для Станиславского и для самой Тарасовой. Трудно потому, что нужно было многое победить в профессионализме Тарасовой и нужно было во многом по-новому осознать драматургию Островского и образ Негиной. Работая с Тарасовой, Станиславский как будто бы звал ее возвратиться к тем юношеским трепетным переживаниям, которые зазвучали с такой нежной убедительностью в роли Финочки. И Тарасова — уже уверенный в это время мастер и создатель ряда прекрасных и законченных сильных женских образов — послушно следовала за Станиславским в его основном стремлении. И девическую прелесть раскрывшейся любви, и чистоту большой женской души, и трепетный страх перед жизнью — всего этого достигал Станиславский в совместной работе с Тарасовой.

Многое из намечавшегося на репетициях не дошло до сцены — не по вине режиссуры или исполнительницы: слишком еще были тонки, хрупки и новы нити, которыми скреплял спектакль Станиславский, чтобы не распасться при соприкосновении со сценой. Мне думается, в душе Тарасовой эта работа со Станиславским над образом Негиной оставила глубокий и неизгладимый след. Это была та простота и та душевная чистота, в которых Станиславский видел в последние годы своей жизни настоящее содержание {202} актерского искусства. И когда Тарасова встретилась с последовавшими за «Талантами» ролями, которые несли с собой иные переживания и иное содержание, но которые были отлиты в законченную, совершенную форму, опыт углубленного и зрелого мастерства не изгладил из ее памяти Негиной.

Тарасова опиралась на режиссуру Хмелева, искавшего новое понимание «Последней жертвы» и неустанно толкавшего актрису на соответственно новое понимание Тугиной и свежие сценические приемы. Самым ценным в исполнении Тарасовой роли Тугиной и явилась в первую очередь победа актрисы не столько над самой собой, сколько над возможным предвзятым и легким представлением об образе Тугиной. Та же простота и душевная чистота, которых Станиславский добивался в образе Негиной, раскрылись теперь в Тарасовой с предельным и тончайшим мастерством. Тарасова не смешивает чистоту с чувствительностью — трезвость и здесь не покидает ее. Она не идеализирует и не снижает образ Тугиной, она смотрит внутрь Тугиной открытыми, верящими и сочувствующими глазами. Для того чтобы сделать свою Тугину убедительной, ей не нужно ни подымать ее на фальшивые котурны ложного героизма, ни опускать ее до мещански расчетливой, обманутой купеческой вдовы. Она не приписывает Тугиной черт, которых в Тугиной нет и быть не может. Она ни на секунду не возвышает ее бытово над классом и средой, к которым принадлежит Тугина. Да, ее Тугина — купчиха. Да, это молодая купеческая вдова, круг интересов которой внешне ограничен и внутренне на первый взгляд узок и не разнообразен. Она не читает новых книг, не ездит в театр, ведет замкнутый образ жизни; ее интересы как будто ограничиваются только тесными стенами квартиры. Она не ведет внешне культурных, передовых разговоров. Наступившая европеизация купечества как будто ее вовсе не коснулась. В каждом движении Тарасовой, в ее манерах, в ее мягкой и плавной повадке чувствуется молодая купеческая вдова, которая всем существом связана с московским бытом, узкими московскими переулками, медленной московской провинциальной жизнью и для которой молитва в церкви есть единственный способ раскрыть волнения своей простой и глубокой души. В ней живет глубочайшая и нежная привязанность к Михевне. И старый дом, и установленные обычаи, и ворчащая Михевна, и всенощная в ближайшей церкви, и недорогая дача под Москвой летом, и нечастые посещения {203} родственников — вот та среда, которая окружает Тугину и из которой она вовсе не хочет вырваться. Поэтому в Тугиной — Тарасовой нет несвойственных этому образу черт протеста, желания разбить установившийся быт, проститься с надоевшей жизнью.

Есть внутреннее достоинство в Тарасовой, с которым она проносит одиночество и мечту Тугиной. Ее Юлия Павловна вглядывается и вслушивается в какую-то другую жизнь, которая идет внутри нее, и в ту красоту жизни, которая разлита в природе. Ей не нужны ни театры, ни выезды не потому, что она душевно мелка, но потому, что они не касаются ее сердца. В ней все время идет своя жизнь, затаенная и глубокая, жизнь, которую она не хочет раскрывать перед другими или разменивать на мелкие чувства или ненужную откровенность. В ней расцветает преданная, нежная радость любви, и эта радость любви, к которой все время прислушивается Тарасова, наполняет все ее существо, сквозит в ее взгляде, походке, в ее внутренней озаренности. И чем проще ее Тугина, тем она милее и очаровательнее.

Вот она вошла, скидывая платок, — и принесла с собой дуновение весны и молитвы. Этот очень трудный выход полон у Тарасовой непосредственной и ясной поэзии. Она выходит уже наполненная до краев своей личной жизнью: не из-за кулис, а из для нас такого далекого, а для нее, Тугиной, такого близкого быта. И за ее домашними хлопотами и милым радушием живет впечатление от виденной свадьбы и брошенной девушки. Здесь и горькие раздумья в часы отсутствия Дульчина, и наполняющая ее надежда, и трепет сердца. Ее Тугина в первом акте как будто отстраняет от себя все ненужное, лишнее и мелкое, что мешает ей отдаться своим внутренним, то сладким, то тревожным, но забирающим все ее существо ощущениям. Когда приходит Дульчин, ее впервые раскрывающаяся радость любви (она не знала ее со своим первым мужем) сквозит и в заботливой нежности к нему, и в горделивом восхищении им, и в благодарности, когда она глядит на него и не наглядится, когда доверчиво прижимается к его руке или когда ее легкая рука скользит по волосам Дульчина, нежно и восхищенно их гладя.

Вопрос, который так часто возникает при исполнении этой роли другими актрисами, вопрос, связанный со знаменитой фразой о деньгах, для Тарасовой, по существу, не имеет никакого дискуссионного значения. Его дискуссионный характер для нее попросту отсутствует. Если для {204} одних исполнительниц деньги оставались неразрешимой загадкой, для других являлись ключом к уничижительной характеристике Тугиной как «купчихи», то у Тарасовой «деньги» звучат как воспоминание о величайшем унижении, о падении, до которого довел ее Дульчин. Это и тоска о любви к Дульчину, это и понимание его мелкого характера, это и обвинение самой себе, это тема «последней», напрасной и унизительной жертвы. И вся сцена лишена сколько-нибудь элементарного и прямолинейного понимания.

Для Юлии Павловны — Тарасовой кокетство — противопоказанная вещь. Сцену с Флором Федулычем во втором акте Тарасова играет с очень большим мастерством, но с мастерством, за которым не заметны и не видны блестящие технические качества актрисы. По существу, эта сцена гораздо более решает тему пьесы, чем сцена четвертого акта. Здесь впервые со всей силой звучит тема пьесы — тема «последней жертвы». Дело вовсе не в неумении Тугиной быть очаровательной и обаятельной для мужчин. Дело в страшном и невозможном насилии над собой, в недопустимом насилии над своей живой и трепетной душой, в осмеянии своей любви, в доступности для другого той ласки, которую она отдает любимому человеку. Не столько очаровательная неловкость чистой женщины, сколько сложное сочетание всепоглощающей любви и унижения наполняет Тарасову до предела. Отсюда и изящество и стесненность «первого визита», с которым она входит в комнату, где ей предстоит унижение, всю горечь которого она еще не предвидит и предвидеть не может. И натянутость той светской болтовни, которую она ведет с Флором Федулычем, и все нарастающая неловкость, и брезгливость к самой себе, и подстегивание себя, и последняя попытка фальшивого обольщения, и огромный внутренний надлом, разрешающийся поцелуем, поцелуем возвращенной веры в человека и возрожденной чистоты. Чем скупее здесь сценические приемы Тарасовой, тем взволнованнее отвечает ей зритель. Ни в одной роли Тарасова не достигала еще такой внутренней силы при таком изощренном и тончайшем, не претендующем ни на какие внешние эффекты отборе сценических средств.

Подобно этому и всю сцену истерики в четвертом акте, где так легко ударить зрителя по нервам криком и рыданием, где так легко физиологически воздействовать на зрительный зал и вызвать такие же ответные вопли и истерики, Тарасова проводит с такой целомудренной, ясной {205} нежностью, в которой беспомощность и чистота души Тугиной вскрываются особенно ярко. Она очень хорошо играет прелюдию к этой сцене — мечту о свадьбу освобожденную от тяжести прежних сомнений. И тем лучше, что сцена с Дергачевым, принесшим ей весть о внезапном отъезде Дульчина, проходит у Тарасовой очень взволнованно и нервно: не в силах сдержать волнение, она, безостановочно двигаясь, бросает злые, ревнивые и подозрительные упреки. Но когда горе ударило Тугину в сердце, когда, не веря глазам, она машинально читает фамилию Дульчина на карточке, извещающей о его женитьбе на Ирине Лавровне, когда она сжимает и комкает в руках ненужную фату, ей уже не до упреков и не до крика. Горе захлестывает Тугину — оно слишком велико; слишком безжалостно и грубо разрушена ее вера и любовь, чтобы искать спасения в мольбах и обвинениях, — Тугина растерялась под этим ударом; с недоумением и болью ищет она для себя ответа на беспощадную жестокость Дульчина, она больше не может заглянуть даже внутрь себя, потому что там, внутри, где только что были радость и свет, теперь пустота, боль и недоумение. И беспомощная, смятая, нежная, без криков и воплей теряет сознание Тугина — Тарасова. Там, где пятнадцать лет тому назад Тарасова дала бы волю своему темпераменту, где она обрушила бы на зрителя всю силу своих слез и отчаяния, теперь она ограничивается лишь немногими движениями, которые говорят зрителю в тысячу раз больше, чем ее прежняя расточительность.

Тарасова убила при исполнении роли Тугиной и в себе и для исполнительниц этой роли вообще узкопрофессиональный подход к Тугиной. Она убила подход к этому образу как к эффектной роли.

Найдет ли Тугина счастье с Флором Федулычем? Как знать?.. Тарасова не дает прямого ответа на этот вопрос. Как будто жизнь для ее Тугиной кончилась четвертым актом, а теперь наступает уже не жизнь, а житие. И этот финал не закрывает всей глубины и силы созданного Тарасовой очень нежного, очень русского и глубокого образа и не лишает зрителя того счастья, которое принесли новые качества Тарасовой-актрисы, обнаруженные в этом спектакле.

«Ежегодник Московского Художественного театра за 1944 г.», т. 1. М., 1946

# **{****206}** «Мещане» Малый театр

Общий характер подхода А. Д. Дикого к этой мудрой, но достаточно сценически заштампованной пьесе вполне привлекателен. Дикий отказался в ее интерпретации от притушенности, приглушенности, его влекла свойственная Горькому яркость красок, которая не так-то часто наблюдается в горьковских спектаклях; он яростно дискутирует с пониманием Горького как бытописателя и иллюстратора. Режиссерский замысел проведен с большой изобретательностью, он осуществлен последовательно и полностью. И тем не менее со спектаклем невозможно согласиться, ибо эти верные, с блеском воплощенные тенденции Дикого терпят крушение при сопоставлении с сокровенным смыслом самой пьесы. Смотря спектакль, восхищаешься мастерством режиссера и протестуешь против того, что заложенный в пьесе конфликт миросозерцании и чрезвычайно тонкие оттенки в характеристиках действующих лиц подавлены во имя одного общего звучания — победоносного разоблачительного смеха, который торжествует в спектакле. Ибо Дикий густо окрасил почти всех действующих лиц с позиций мещан, относит их к категории мещан.

Но отнюдь не каждый образ — соответственно замыслу Горького — допускает толкование, предложенное режиссером. Режиссерское понимание пьесы Горького постоянно вступает в противоречие с текстом Горького, а порою и с актерскими индивидуальностями исполнителей. Появляющемуся в спектакле Нилу трудно поверить, и не только потому, что актер играет его в стародавних тонах, но и потому, что превращает иногда образ в пародию. Лишенная интеллектуальной содержательности нота бодрячества, физиологической радости жизни выставлена на первый план. Интересы этого Нила насквозь эгоистичны, и симпатии зрителя отворачиваются от этого самодовольно, развязно и наивно игравшего широту жизни, неосмысленно, но горячо произносящего монологи актера, по недоразумению изображающего Нила.

Наверху живет Елена Николаевна. Этот *верх* у Горького не просто верх, так сказать, географический, это верх в некоторой степени символический. Тетерев говорит в конце, что Петр вернется *вниз*, но он вернется не просто от шалой бабенки, а от вольной жизни в устойчивый и размеренный уют мещанского дома. Но что случилось с {207} Зеркаловой, которая когда-то блистательно играла «Мешан» в ключе, предложенном Горьким? Почему я должен насмехаться над рассказом Елены Николаевны об арестантах, который так важен и для ее характеристики и для пьесы в целом? Ее образ дискредитирован полностью и окончательно. *Верха* в этом спектакле не существует. Существует один мещанский *низ*. Почему сцена Елены с Петром сведена до великолепно разработанного аттракциона? Почему я должен принять Елену Николаевну как существо абсолютно аморальное, абсолютно чувственное, умело и властно соблазняющее невинного студента? Эта сцена превращается в сцену соблазна Иосифа Прекрасного женой Пентефрия. Петр не может понять, чего эта нагловатая женщина от него хочет, и всеми силами упирается, так что Елена вынуждена крепко взять его за руку и повести за собой. Это перемещение всего смысла образа Елены — олицетворения силы, молодости, задора, свободы, доброты, ненадолго заразивших Петра и временно пробудивших в нем ответное увлечение.

Татьяна и Петр. Великолепно, остро сделан режиссерский рисунок, который в дальнейшем не развивается. С того момента как Татьяна в первый раз прошла по комнате своей декадентски расслабленной походочкой, как вошел, эффектно откинув прядь волос, Петр, как они в первый же момент сыграли, что они завзятые мещане, которые ничем не интересуются, — Татьяна хочет мужчину, а Петр неотчетливо тоскует и не прочь поесть, далее на их метания смотреть нечего — ни на фальшивое самоубийство Татьяны, ни на фальшивую тревогу Петра. Это актерская игра, рассчитанная на недогадливого зрителя, который нуждается в разъясняющей подписи. Это элементарно, хотя талантливо. И когда рядом с таким Петром и Татьяной появляется Акулина Ивановна, сыгранная в совсем другой манере, тихо, добропорядочно и по всем принятым для изображения мещанства Акулины Ивановны канонам, я не могу понять, в каком театре, какая труппа, какими приемами играет пьесу. Что общего между Орловой, тихо, мирно и слащаво-задушевно играющей Акулину Ивановну, и Петром и Татьяной, сыгранными в броской манере? Почему к Шишкину и Цветаевой надо относиться как к подчеркнутым, заведомо комедийным фигурам?

Жизнь накануне 1905 года была много сложнее, чем показано в спектакле. Дикий сознательно минует историзм, но неужели для зрителя не интересней в тысячу раз происходившие тогда сложные процессы, появление таких {208} людей, как Нил, стремление к жизни, заключенное в Елене Николаевне, и т. д. и т. д., неужели в самой системе образов не заключена для нас большая глубина, чем в этом талантливом, но однотонном, одноцветном спектакле?

Наиболее внятный отклик получает великолепное исполнение Бессеменова Ковровым. Поскольку все остальные участники пьесы, включая и Нила, нивелированы и окрашены общим мещанским колоритом, Бессеменов — Ковров, вырываясь из общего разоблачительного сатирического рисунка, вызывает наибольшее сочувствие в первых двух актах, где он с большим тактом дает новый интересный образ, становясь единственным человеком, который среди болтунов и эгоистов стремится осмыслить жизнь; он наиболее захватывает, вызывает сочувствие и расположение, и никакая дискредитация, данная режиссерским приемом в последующих актах, не снимает впечатление, создавшееся в первых.

Вот почему я для себя лично внутренне не принимаю спектакль, но думаю, что такого рода дискуссионные спектакли, о которых нельзя не спорить, должны появляться на нашей сцене.

Заслуга Дикого в том, что он захотел эмоционально постигнуть Горького, откинув бытовое, иллюстративное, скучное, привычное толкование. Там, где Горький иронизирует — Дикий открыто и безудержно смеется; где Горький смеется — Дикий хохочет напропалую. В толковании образа он подчиняет одной краске все его элементы. Столкновения миросозерцании, составляющие основу пьесы, не получилось. Весь спектакль полон темперамента, но настоящая, крепкая режиссерская хватка, которую отрицать нельзя, убивает светотень пьесы.

Из выступления в Комитете по делам искусств. 1946, 13 июня. Публикуется впервые

# «Старик» Камерный театр

«Старик» относится к числу лучших пьес Горького. Можно было опасаться результатов новой после «Детей солнца» встречи Камерного театра с Горьким. Уж очень в разных, почти противоположных плоскостях лежит искусство каждого из них. Но опасения не оправдались. Результат оказался гораздо благополучнее, чем при эксперименте с {209} «Детьми солнца». Можно соглашаться или не соглашаться с толкованием отдельных действующих лиц, можно принимать или не принимать декоративное оформление, но важнее общий тон спектакля, убежденность в силе Горького, единство замысла. Театр дал один из возможных вариантов толкований «Старика», отнюдь не изменяя себе.

Таиров зачастую находит сценический ключ через точность жанрового определения пьесы. «Дети солнца» оказались в своей основе чужды Таирову во многом из-за сложности и неопределенности жанровой классификации: значительная бытовая окраска, столь далекая от искусства Камерного театра, преградила Таирову путь к проникновению в стиль и характер пьесы. «Старика» Таиров воспринял как трагедию и имел для такого решения большие основания, лежащие и в композиционной стройности пьесы и в ее философской проблематике. Пьеса развертывается с неумолимой последовательностью, и ее сквозное действие в сложных и интересных ходах вычерчено мастерски. В столкновении правоты и силы Мастакова и ничтожества и бессилия Старика, в поражении его философии и заключается внутренний ход пьесы. На этом строится и спектакль. Так понял пьесу Таиров. Спектакль будет расти, пьеса трудна, не менее трудны образы. «Мещан» легко играть, яснее разгадка. «Старика» играть трудно.

В Гайдебурове — Старике заключен главный выигрыш спектакля и доказательство права театра на свое толкование. Возможно крупнее сыграть крушение Старика, хотя этой сцене у Горького отведено мало места. Возможно сыграть его крупнее в целом, но Горький, если вдуматься в его замысел, дает в нем чувства мелкие сами по себе, но приобретающие крупность в силу «предлагаемых обстоятельств» и в силу их густой насыщенности. Крушение Старика Гайдебуров видит в утере тайны, вместе с которой он теряет все. Старик Гайдебурова живет мыслью не столько о ложной справедливости, сколько эгоистической жаждой самоудовлетворения. Когда несдавшийся Мастаков освобождается от Старика через смерть, Старик оказывается опустошенным, единственная его сила заключалась в подпольной, длительной, взлелеянной мечте о мести, а дальше наступает пустота, трусливое бегство, окончательное крушение. Гайдебуров дает очень цельный образ, с точной внешней и внутренней характерностью, владея всеми оттенками этих мелких чувств и совершенно избегая каких-либо элементов «злодейства». Все переходы от затаенной до явной наглости, от тихой до яростной злобы, {210} от униженности до самоутверждения Гайдебуров прослеживает с полным сценическим совершенством. Правда, где-то он немного «представляет», кокетничает своим умением, где-то слишком актерски смакует так удавшийся ему образ, не может скрыть удовольствия от своего пребывания на сцене, но это актерское самочувствие пройдет по мере все большего вживания в роль.

Беленькая — Девица следует основному методу Гайдебурова; она играет не стихийную страшную силу; за ее внешней и загадочной неподвижностью скрывается жестокий и точный расчет, она существует рядом со Стариком ради выгоды, легко бросает его в момент поражения и первая трусливо бежит из дома Мастакова.

Идя в работе с актерами от своего понимания трагического, исходя из желания обобщить образы, Таиров порою подчиняет их резко доминирующей линии, как Гайдебурова — Старика, олицетворяющего темную силу зла. Вряд ли такой подход справедлив применительно к образу Софьи Марковны, от исполнения которого артисткой Врублевской хотелось бы большего разнообразия. Хотелось бы большей энергии, значительности, сложности и от Терентьева — Мастакова. Внешне он убедителен, верно намечено зерно образа, может быть, лишь излишне акцентированы элементы растерянности и ожидания помощи. Не оценивает ли себя Мастаков строже внутренне и не предъявляет ли к себе больших нравственных требований?

Я в свое время видел «Старика» в Малом театре в живописных, красивых, равнодушных и спокойных декорациях Юона, не угадавшего специфический, особый горьковский мир, характерный для данной пьесы. Таиров ближе к Горькому, он озабочен раскрытием беспокойной атмосферы пьесы, но вместе с художником он сгущает краски. Интерьеры мрачны, они предназначены для преступлений, а не для жизни Мастакова, в которую Старик вползает с целью ее разрушить и разбить, отнять на нее право. Сюда Старику не надо вползать, он может смело войти и крепко устроиться в этой мрачноватой и тусклой гостиной. Мастаковский мир противоположен миру Старика; но сейчас решение декораций мешает пониманию этого противопоставления, скорее, толкая на усиление детективной стороны, направляя внимание к таинственности и загадочности развертывающихся событий. Справедливый в своих декоративных намерениях, Таиров не нашел им осуществления. В самом же режиссерском рисунке он точен, категоричен, скуп и лишен какого бы то ни было бытовизма. {211} Горький открывает новый мир и новые типы. Таиров наметил ход к этим типам и дал новые возможности для расширения методологии своего театра и его труппы.

Из выступления в Комитете по делам искусств. 1946, 19 июня. Публикуется впервые

# «Электра» Театр имени Вахтангова

Античная трагедия уже давно не появлялась на московской сцене, хотя в первые годы революции не только трагедия, но в гораздо большей степени античная комедия в лице Аристофана казалась счастливым репертуарным выходом. Правда, трагедия не принесла больших успехов, выбор ограничивался преимущественно «Эдипом», да МХАТ 2‑й добавил «Орестею», поставив все части трилогии. Аристофан — в особенности его «Лизистрата» — оказался счастливее; Немирович-Данченко нашел сценический ключ к этой яркой, неожиданно героически прозвучавшей комедии. Трагедия же оставалась, по существу, неразрешенной. Не меньше двух десятилетий отделяет советский театр от тех ранних опытов. Вряд ли необходимо подчеркивать, какую важную задачу взяли на себя вахтанговцы, тем более что советский театр, переживший войну и бывший не только свидетелем, но зачастую ее прямым участником, имеет не только право, но и обязанность осуществить на своей сцене античную трагедию в свете пережитых событий: трагедия вторглась в нашу жизнь, и мы стали свидетелями необыкновенных высот человеческого подвига и человеческих страданий. В этих условиях воплощение античной трагедии требует принципиально нового освещения: античная трагедия способна помочь всему коллективу — и режиссуре, и художнику, и актерам — сохранить духовный уровень великого опыта войны и совершившихся открытий человека.

Вахтанговский театр показал очень красивый законченный спектакль — его никак нельзя упрекнуть в отсутствии строгого вкуса. Но мерная торжественность и пластическая завершенность оформления казались явно предвиденными, законсервированными. Актеры послушно подчинялись тонко соблюденному, красивому режиссерскому рисунку, но не владели им свободно, как будто рисунок этот их где-то тяготил. Когда девушки, изображающие {212} подруг Электры, двигались в жестком ритме, варьируя одни и те же пластические позы, приходило на память дунканоподобное искусство. Архитектурно-скульптурное решение сценического пространства (скульптор — Мухина, архитектор — Гольц) возрождало классическую Элладу — Элладу гармоничную, прекрасную и сценически какую-то равнодушно спокойную. Как будто и режиссер и художник помнили о литературном Софокле, забыв о методах его сценического воплощения, неразрывно связанного с катарсисом, потрясением, вне которого Софокл молчит. Софокл — режиссер, драматург и первый актер неразъединимы. И сути софокловской трилогии невозможно искать вне учета ее осуществления в античном театре. Нет никакой необходимости в реконструкции орхестры, в запоздалом введении масок и котурнов, но современная режиссура нуждается в поисках соответствующих современных средств сценического воздействия, способного погрузить зрителя в бездну мощных трагических переживаний. И, может быть, выбор архаической Греции был бы здесь закономернее, нежели последовательная и спокойная классическая стройность.

Равнодушие строгих колонн не оттеняло мучительных страстей и раздумий Электры. Тема возмездия, грядущей кары не звучит ни в скульптуре Мухиной, ни в архитектуре Гольца. А между тем именно в этих сценах «Электры» завязывается цепь страшных событий, сопровождающих Ореста. В спектакле все слишком легко благополучно для страшных судеб людей, вовлеченных в неотвратимый ход трагедии. Монументальный, исполинский Софокл требовал иной атмосферы, и актеры — даже если они к этому стремились — не нашли бы опоры в равнодушном воссоздании античной архитектуры, тщательно воплощенной со всем знанием истории.

Лишь одна А. А. Орочко — Электра как будто вырывалась из спокойно стройного режиссерского рисунка. Судьба этой своеобразной актрисы примечательна. Она начала завидно обещающе. После ее памятной Адельмы в «Турандот» казалось, что перед ней лежит ясный, но, увы, так и не осуществленный путь трагической актрисы. Леди Мильфорд в «Коварстве и любви» и Гертруда в «Гамлете» стали одинокими исключениями в ее артистическом развитии. Электра должна была восполнить с годами накопившуюся актерскую тоску. Орочко берет Электру крупно и значительно. Она чужда изяществу декорации. Ее исполнение лишено какого-либо налета истерии и {213} внешней декламационной приподнятости. Более того, можно говорить о некоторой экстатичности исполнения при безукоризненной актерской внутренней собранности, точности, широте, монументальности жеста. Тема возмездия сливается тесно и неразрывно с темой долга. Орочко решает задачу жизни Электры. Сознание лежащей на ней призванности, полная подчиненность возложенной на нее задаче покарать Эгисфа и Клитемнестру звучат для нее неотвратимо и неизбежно. Такая Электра, как Орочко, должна была появиться в более архаической Греции. Если другие актеры точно выполняют скорее пластический, чем психологический рисунок, то Орочко несет в себе большой и сложный внутренний накал. Синельникова (Клитемнестра) при всем своем мастерстве не попадает в один тон с Орочко, они говорят на разных языках. Синельникова пластична, верна постановочному замыслу, но не верится, что она убила Агамемнона, что она ярой ненавистью пылает к Электре. Ее чувства поверхностны, она лишена цельности и внутренней насыщенности Орочко. Так возникает разрыв между двумя стилями исполнения.

Вахтанговский театр совершил опыт, чрезвычайно интересный, значительный, практически доказывающий важность античной трагедии для современного театра, но еще далеко ее не разрешивший.

Из выступления в Комитете по делам искусств. 1946, 20 декабря. Публикуется впервые

# Художник и образ

Театры и драматурги, а может быть, и Комитет по делам искусств еще недостаточно серьезно оценивают положение, которое имеется в театре. Существенно, однако, хотя бы то, что от взаимных восхвалений и порицаний мы пришли к твердому сознанию, что ответственность за театр в равной мере несут и театры и драматурги, что прекратился бесплодный, десятки лет продолжавшийся спор театров и драматургов, сводившийся к перечислению взаимных болей и обид. Но вопросы театра и драматургии гораздо серьезнее, чем взаимное желание помочь друг другу. Современное состояние театрального, в частности актерского, искусства нуждается в большом и решительном углублении. Мы должны утвердить позиции, на основе которых установим не сентиментальную, не тихо-доброжелательную, а подлинную творческую связь театра с драматургами, {214} которая, на мой взгляд, никогда не может быть тихой и спокойной, напротив, она нуждается в творческих спорах, во взаимно оплодотворяющей заинтересованности, а не в той милой идиллии, в виде которой иногда представляют работу театров с драматургами. Идиллии не было даже в работе Чехова и Горького с Художественным театром. Это была работа, полная взаимных убеждений, борьбы, волнений, в результате которых и получался по‑настоящему значительный спектакль. Сейчас актеры слишком часто уступают нетребовательному автору, а автор слишком часто довольствуется недостаточно высоким уровнем спектакля.

Вопрос, конечно, касается не только работы с автором. Образы, которые сейчас должны прийти на сцену, требуют более тонкого, глубокого и ответственного мастерства, чем мастерство, которым театр обладает. За последние годы в театре и в драматургии установились закрепленные и твердые театральные маски, вместо отмененных амплуа старого театра появились новые, и их театральный смысл закрыл от актеров и от драматургов тех живых, реальных людей, которых эти маски будто бы предназначены изображать. Мы приучились встречать в пьесах и на сцене новый штамп социального героя или изображенный одними и теми же приемами образ вредителя. Мы часто мирились с непохожим на реальный образом секретаря райкома, выполняющим однообразными, унылыми, повторяющимися актерскими приемами схематическую отвлеченную драматургическую функцию.

Вместе с тем несколько лет назад в театре возникло преувеличенное внимание к вопросам так называемой «технологии», захватившее и драматургов, и режиссеров, и театральных педагогов. В погоне за канонами профессионального мастерства драматурги и театры стали ориентироваться на самые старые приемы мещанского театра. Такого рода профессионализм закрывает глаза на жизнь, так же как выдуманная, мнимовыигрышная ситуация в драме подменяет факт, вырванный из жизни. Вспомним, что Немирович-Данченко и Станиславский всегда призывали к требовательной неудовлетворенности мастерством, которым художник в данное время обладает.

Даже в лучших спектаклях мы нередко встречаем затейливое толкование жанровых фигур в качестве занимательных «чудаков». Мы уже привыкли к бодряческим чудакам-красноармейцам, рассеянным профессорам, пустым, не отвечающим действительности образам. И актер на {215} сцене виртуозно пользуется «чудаческими» приемами и веселыми трюками — выдуманный трафарет ситуации окончательно подменяет жизнь. Власть этой привычной технологии и пьесы, построенной по штампам, опасна для актеров своей соблазнительностью. Актеру нередко бывает трудно разглядеть новое в пьесе, внешне дисгармоничной, и он порою предпочитает удобно сколоченные пьесы новизне, еще, может быть, нестройно выраженной автором.

Читая современные пьесы, удивляешься новым и новым утверждающимся штампам. Тема упрощается подчинением сложности жизни мнимой, условно-театральной схеме. Одна за другой проходят одинаково благополучные пьесы о вернувшемся с фронта человеке, сперва не находящем себе места в жизни, а потом успешно преодолевающем все бытовые и психологические трудности.

Только проницательное постижение жизни позволит драматургам поставить перед театром задачи, без которых тот не может двигаться вперед. Совершенно не удивительно появление такого количества инсценировок «Молодой гвардии» Фадеева, хотя она с крайним трудом поддается драматизации. В «Молодой гвардии» театры почувствовали так недостающее им дыхание жизни, новую мораль и пафос нашей действительности. Не отсюда ли возник и новый острый интерес театра к беллетристике, к тому, что принесли Симонов, Овечкин, Калинин и другие молодые авторы, внесшие то свежее, молодое и дерзкое знание жизни, которое должно побудить театры к новым творческим поискам? С глубоким вниманием нужно отнестись к драматургии Л. Леонова, Н. Погодина, А. Крона, ставящих трудные задачи театру. Мы можем не соглашаться с их отдельными произведениями или спорить по поводу отдельных приемов или образов, но не можем не уважать их настойчивого желания поставить коренные вопросы жизни. Чрезвычайно интересно было прочитать пьесу Овечкина. Она не закончена, неизвестно, к каким результатам придет автор в итоге. Но в ней важно знание автором колхозной жизни, подлинная внутренняя драматичность, психология людей современности.

Здесь я подхожу к тому, что мне кажется самым существенным и интересным и для актера, и для драматурга, и для режиссера при изображении наших современников: в нашем обществе пафос профессии становится пафосом отношения к жизни. Овечкин в своей неоконченной пьесе, А. Крон в «Глубокой разведке» и «Офицере флота» вникли во внутренний драматизм людей наших дней, в {216} органическое единство личности и ее дела, в пафос деятельности человека, вмещающий самые разнообразные и глубокие переживания. Актеру нельзя отдельно играть быт, профессию, лирику; все стороны человеческой личности связаны в теснейшем единстве, ибо профессия, в глубоком смысле, для человека становится делом его жизни. Не случайно пьесы так называемой «военной тематики» сейчас меняют характер. От описательного рассказа, от живых свидетельств и открытых решений драматургия все настойчивее переходит — в пьесе Симонова «Дни и ночи», в «Победителях» Чирскова — к более глубокому осмыслению опыта войны. Пьесы Алигер («Поэма о правде») и Светлова («Бранденбургские ворота») пытаются пронизать действие общей поэтической атмосферой. Пусть их стихотворная часть не всегда находится в органической связи с прозаическими диалогами, не подготовлена ими внутренне, но самый характер пьес, стремление к поэтическому обобщению опыта войны и современности чрезвычайно характерно и должно быть поддержано.

Раскрыть образ современника — значит найти ту простоту, которая не будет простоватой, найти поэзию, которая не будет декламацией, найти пафос, который не будет трафаретным. Мы часто подменяем эти понятия дурными театральными приемами. Опыты, сделанные Ю. Завадским в «Бранденбургских воротах» М. Светлова, А. Лобановым в «Старых друзьях» Л. Малюгина, Художественным театром в «Глубокой разведке» А. Крона, направлены на ломку актерских штампов во имя подлинного постижения современности. Речь идет об углубленной характеристике образов, лишенной дешевых театральных трюков, заслоняющих жизнь от зрителя.

Театру важнее всего глубина миросозерцания автора, а для автора опаснее всего навязывание ему со стороны театра привычных технических приемов. Работа театра с авторами напоминает мне работу режиссера с актером. В конце концов, не так ли должен подходить режиссер к автору, как он подходит к актеру? Здесь может быть и очень большая дружба, когда тема пьесы будет рождаться во взаимных беседах, касающихся самых сокровенных замыслов художника. Здесь может быть и подсказ темы, совпадающей с интересами автора. Но театр, не понявший творческих особенностей автора, подчинит его своим штампам. Я вновь возвращаюсь к Овечкину. Он очень своеобразен в своей писательской манере. И если мы его особенную и непохожую на других драматургию подчиним {217} канонам стройно сделанной пьесы, то мы убьем ее и направим молодого автора по неверному пути. Необходимо, повторяю, серьезное, гибкое внимание и такт.

Только при взаимной ответственности театра и драматурга, при объединяющем желании найти смелый, свежий, по-настоящему внимательный подход к жизни, когда будут сброшены штампы привычного профессионализма, когда опыт театра и драматурга сольются воедино, тогда только мы ответим на требования, предъявляемые временем.

Из стенограммы доклада  
на Всесоюзном совещании  
театральных деятелей и драматургов.  
1946, 18 ноября. Публикуется впервые

# «Люди с чистой совестью» Театр имени Ермоловой

Последний спектакль, «Люди с чистой совестью», подтвердил установившееся мнение о Театре имени Ермоловой как об одном из самых привлекательных и симпатичных театров Москвы, репертуарный выбор которого не только неизменно свеж и нов, но неизменно требователен, а режиссерское решение тонко и благородно вне зависимости от частных недостатков пьесы или постановки. Сложность переноса на сцену такого эпического произведения, как «Люди с чистой совестью», без утраты его своеобразия и с сохранением его масштаба очевидна. История партизанского отряда воспринимается в чтении как неопровержимая реальность, и, вероятно, умение убедить зрителя в полной достоверности показываемых событий — важнейшее условие успешного разрешения предпринятой трудной задачи. Не так-то легко воплотить на сцене духовную высоту участников партизанского отряда — ведь ненапрасно и неслучайно спектакль сохраняет свое обязывающее название, заранее определяющее его направленность и смысл. Простой иллюстрацией здесь не обойтись.

Название спектакля — «Люди с чистой совестью» — безошибочно направляло работу А. М. Лобанова, тем более что совпадало с его основным режиссерским пониманием театра вообще. Отрывки для инсценировки взяты из различных частей романа и как бы свободно смонтированы. Так получились своеобразные, порою как бы лежащие вне определенной сюжетной интриги «сцены из партизанской {218} жизни», давшие богатый материал режиссерскому мастерству Лобанова. Театр и драматургия творчески обязаны находить и изобретать новые жанры во имя открытия новых жизненных пластов и новых типов людей. Театр имеет право на своеобразные «сценические очерки», как в данном случае, и без такого рода опытов ни театр, ни советская драматургия вперед не двинутся. В этих сценах как в малой капле отражается вся суть «людей с чистой совестью» с их полной отдачей себя делу, предельной честностью, весельем и грустью, и чем глубже проникают Лобанов и исполнители в самое существо этих людей, тем больше захвачен зритель. Лобанов не соблазнился маячившей возможностью создать современную трагедию — для этого не давал повода сам материал инсценировки, но выбранный им жанр «сценического очерка» он воплотил последовательно, с требуемой этим жанром предельной достоверностью. В глазах все время остаются участники партизанского отряда.

Лишь в одном можно упрекнуть театр. В спектакле отступили на второй план пространственные масштабы операций, произведенных этим целеустремленно организованным отрядом. Зритель не ощущает зримо пройденных отрядом путей и дорог, внезапности его неожиданного и рокового для врага появления в непредвиденных местах. Не найден соответствующий тонкий художественный прием, при котором каждая новая сцена давала бы ощущение нового места и тем поднимала ритм и действенность спектакля. Если бы каждый сценический кусок был, так сказать, «географически» нов, то не возникало бы порою ощущения какой-то статичности. Внутренний замысел спектакля не находит опоры в декоративном решении. Плодотворный принцип единой установки вряд ли применим в данном случае. Талантливый и изобретательный художник Васильев не дал здесь волю своему несомненно богатому воображению и чисто технологической фантазии. Единая установка хотя и варьируется внутри, но, тесно сливаясь с основной тяжелой рамой сцены, вызывает ощущение неподвижности, закрепленности на одном и том же месте; декоративное решение находится в несомненном противоречии с тем постоянно движущимся процессом «жизни человеческого духа», который так тонко и захватывающе передан исполнителями. Установка не дышит вместе с исполнителями, она внутренне мертва. При всей опытности художника она не развивает, а тормозит действие.

{219} Вряд ли убедителен финал спектакля. Частный случай, завершающий спектакль — смерть Кольки Мудрого, — не завершает истории «людей с чистой совестью». Завершение судеб двух людей, которые благодаря этому как бы становятся героями и центральными образами пьесы, ставит конечную точку спектаклю. Монологи, произносимые Рудневым, превращаются в некий апофеоз, подчеркнутый статичностью мизансцены. Между тем сила спектакля в том, что борьба партизан не кончается, а продолжается, и в этой безостановочной борьбе, в ходе партизанской жизни люди изменяются: суровый и мудрый спектакль лишен идилличности и, чем он жестче и правдивее, тем более он — при своей побеждающей человечности — звучит неопровержимо.

Абсолютная ценность и огромная заслуга театра лежит именно в манере показа этих людей, в достоверности, в стремлении к абсолютной простоте при передаче событий войны. И в «Старых друзьях», и в «Далеко от Сталинграда», и в «Спутниках» Лобанов утверждает этот же своеобразный, очень нужный стиль и манеру исполнения.

Лобанову дороги тончайшие переживания человека, отраженные в таких же тончайших изменениях мизансцен, выражения лица, положения тела. Вряд ли найдется режиссер, столь внимательный к закону общения и столь разнообразно им пользующийся. Воспитанные им актеры с исчерпывающей полнотой владеют внутренним монологом. Они редко обращаются в зрительный зал, никогда не комментируют содержания пьесы, не разъясняют свое к образу отношение, но зритель в этой предельной достоверности, безошибочной скупой характерности видит всю духовную человеческую жизнь, хотя Лобанов как бы не прилагает для этого никаких усилий и не прибегает ни к каким подчеркиваниям. Казалось бы, что такого рода последовательно проведенный режиссерский метод вполне гармонирует с пьесами интимными, развивающимися в более или менее спокойной атмосфере, населенными малым количеством действующих лиц и что он в корне противоречит такому эпическому повествованию, как «Люди с чистой совестью». Но спектакль полностью опровергает возникающие опасения. Чем дальше он развертывается, тем убедительнее воздействует и стиль исполнения и построение спектакля в целом. Лобанов мало заинтересован внешними атрибутами войны, он избегает батальных сцен, справедливо опасаясь неизбежной при этом фальши, недостоверности.

{220} Лобанов — один из самых целомудренных и строгих режиссеров, хотя ему никак нельзя отказать в умной иронии и юморе. Как будто тихо и незаметно, но властно ведет он за собой зрителя и при его неугасающем внимании виртуозно пользуется своим методом, активно развивая характеры. Он мастерски владеет ритмом, знает силу паузы и четко ощущает стилистические и философские различия авторов. Лобанов устанавливает точную индивидуальную характерность, и партизаны Ковпака приобретают такую же правду и типичность, как молодежь «Старых друзей». Лобанов как бы дышит запахом и атмосферой времени, особенностями «предлагаемых обстоятельств» и ни в чем не опускается до уровня анекдотического происшествия. Весь спектакль насыщен внутренним драматизмом. Его стиль трудно передаваем, но ясно ощущаем. Ермоловцы играют вне актерства и вне натурализма. Достигнута интимная вжитость в образ, при которой любой наигрыш, если он врывается, становится тем более заметным. Исполнение, например, Лавровой, само по себе яркое, воспринимается почти как аттракцион и кажется жирным, навязчивым «представлением». Актриса говорит на другом сценическом языке. Фивейский, играющий в целом глубоко и сильно, последнюю сцену со спиртом внезапно играет на эффектных приемах, откровенно рассчитанных на аплодисменты. Такие редкие исключения особенно бросаются в глаза, потому что остальные актеры остаются верны принципам Лобанова, потому что глубок, хорош и закончен общий стиль спектакля.

Черноволенко — Ковпак — образ исключительный, достоверный и во внутреннем и во внешнем рисунке. Черноволенко следует методу Бабочкина — Чапаева, может быть, самому выразительному при создании на сцене исторических личностей. При всей близости к внешности оригинала, он абсолютно не фотографичен и не преследует мелочной точности. Черноволенко художественно преображает Ковпака, сохраняя какие-то наиболее характерные черты в его внешности, в манере говорить и держаться. Так создается поэтический, обобщенный и одновременно строго индивидуальный, насыщенный образ.

В спектакле торжествует целостный театральный ансамбль и единое понимание жизни, которое объединяет Ермоловский театр.

Из выступления в Комитете по делам искусств. 1947, 20 июня. Публикуется впервые

# **{****221}** Театр имени Руставели в Москве

Театр имени Руставели появился в Москве вновь после более чем десятилетнего перерыва. Созданный в первые годы Советской власти, отмеченный оригинальностью сценического мышления и богатством актерских индивидуальностей, он сыграл историческую роль в развитии грузинского искусства и занял передовые позиции в развитии советского театра в целом. Зрители первых же показанных сейчас в Москве спектаклей не обманулись в ожиданиях. Руставелевцы находятся в непрерывном движении и поисках. Их прежние достижения не стали для них ограничительным грузом. Репертуар театра более широк и разнообразен, чем в прошлые два приезда, он включает инсценировку С. Шаншиашвили повести А. Казбеги «Хевисбери Гоча», пьесы «Начальник станции» И. Мосашвили, «Великий государь» В. Соловьева, «Победители» Б. Чирскова и трагедию Шекспира «Отелло». Помогая развитию грузинской драматургии, театр одновременно укрепляет связи с драматургией русской, воплощая произведения мировой классики, он не утрачивает традиций национального искусства.

Театр не потерял ни одной из черт, составляющих его художественную неповторимость. Его спектакли по-прежнему отмечены прекрасной ритмичностью, красотой речи и движения. Они по-прежнему пронизаны возвышенным романтическим пафосом, а актерское исполнение отличается сдержанной страстностью и скульптурной мощью. И по-прежнему трагическая линия доминирует в его творчестве. Но в то же время эти качества приобрели во многом новое выражение, примененное к новому литературному материалу, зачастую требовавшему более близкого соприкосновения с локальностью быта. Отсюда возник отход от обобщенно-конструктивных декораций к более точному обозначению места действия.

В пьесе «Хевисбери Гоча» театр (режиссер С. Челидзе) четко и изящно передал драматизированный рассказ о любви и долге, о беззаветной любви вольных горцев к свободе; поэтическая форма сплелась со свежестью чувств в игре актеров. К сожалению, пьеса «Начальник станции», рисующая борьбу грузинских партизан, во многом ограничивала стремления театра. И пьесе и спектаклю (постановка А. Васадзе) нельзя отказать в искренней страстности, но схематичность образов, мелодраматизм, незавершенность {222} и неразвернутость ситуаций затемняют основную проблему спектакля. В «Победителях» режиссер С. Челидзе чутко понял своеобразие пьесы, благородная простота которой далеко не всегда угадывается театрами. Театр с побеждающей силой и внутренней гордостью, в выразительных, скупых и точных мизансценах рассказывает о героической судьбе людей высокого интеллекта, остановивших вражескую лавину. В «Великом государе» (постановка А. Васадзе) театр отказался от пышной исторической бутафории, сосредоточив внимание на сложной политической борьбе. Обращаясь к «Отелло» (постановка А. Васадзе и Ш. Агсабадзе), театр сталкивает в непримиримой борьбе два миросозерцания, воплощенные с замечательной силой А. Хоравой и А. Васадзе — актерами огромного дарования и тончайшего мастерства.

Отелло Хоравы можно причислить к образам мировой значительности. Он играет потрясающе. Ключ к его Отелло лежит в последнем акте. Смелый воин с ясной душой, он смотрит на мир открыто, веря в правду и верность. Разочарование в Дездемоне для этого доверчивого и мужественного человека равносильно разочарованию в мироздании. Хорава подкупающе трогательно передает преданную и нежную любовь к Дездемоне. Яго добился не смерти Дездемоны, он добился внутреннего крушения Отелло. Отелло Хоравы кончает с собой, потому что без Дездемоны он не мог бы жить дальше. Отелло опустошен и раздавлен. И только перед тем как нанести себе смертельный карающий удар, когда он вспоминает о своих заслугах перед республикой, на минуту возникает прежний гордый и смелый Отелло. Повесть Отелло Хоравы — повесть о том, как чистый источник души Отелло был отравлен ядом черной души Яго. И эту повесть, бурную и протестующую, Хорава рассказал правдиво и сильно.

В мастерстве Хоравы, все более приобретающем отпечаток строгой, сосредоточенной, возвышенной простоты, нашлись и для роли Муравьева в «Победителях» непререкаемые убедительные краски. Его Муравьеву — мыслителю и борцу — глубоко веришь, когда он разрабатывает смелые стратегические решения. Хорава осуществляет труднейшую актерскую задачу — он вводит нас в процесс мышления Муравьева. Центр третьей роли, показанной Хоравой в Москве, роли Ивана Грозного, — тяжесть государственного долга. Его Грозный несет в себе затаенные тяжелые думы: он одинок и с трудом сдерживает себя перед ленивым упорством бояр. Мучительные мысли о родине {223} раздирают его душу. Хорава и здесь играет скупо, лишь в отдельных сценах давая простор своему пламенному темпераменту, — в сцене убийства сына и в плаче над его гробом.

Васадзе — актер тончайшей характерности, не мирящийся с шаблонным истолкованием ролей и жадно стремящийся к их новому смысловому раскрытию, снимает с Яго какой-либо налет намеренного злодейства. Уверенный в себе, обаятельный, умно приспосабливающийся к обстоятельствам, завистливый и ревнивый, Яго Васадзе циничен в самом своем существе. Все разлагающий цинизм сквозит и в его развязности с Родриго, и в лживо товарищеском обращении с Кассио, и в доходящей до неожиданной фамильярности услужливости перед Отелло. Мастер острого и яркого сценического рисунка, Васадзе последовательно саркастически разоблачает Василия Шуйского — в этом на первый взгляд простоватом Шуйском живет тончайший дипломат и хитрый враг. В его Пантелееве в «Победителях» за чудаковатыми окриками, быстрыми и резкими движениями, неожиданно острыми интонациями скрывается та интеллектуальная сила, которая отмечает толкование «Победителей» в Театре Руставели. Наконец, начальник станции Леван Чадунели сыгран Васадзе в иных тонах, скупее и проще: скрытный, мягкий и внутренне интеллигентный, он с достоинством и благородством несет тяжкое бремя мнимого предательства, сознавая его необходимость.

Этих выдающихся мастеров окружает труппа артистов, среди которых имеются крупные дарования. Такова Тамара Чавчавадзе, актриса открытого, благородного темперамента, играющая Эмилию в «Отелло» и Пелагею Нестеровну в «Начальнике станции». Таковы Г. Давиташвили, актер умной и красивой манеры игры — прекрасный Виноградов в «Победителях» и Борис Годунов; Э. Абхаидзе, обнаруживший хороший юмор в роли Арсена; Д. Мжавия, дающий четкий сценический рисунок таких непохожих ролей, как Дмитрий Шуйский и немецкий майор Вальтер Траубе; А. Тоидзе (Дездемона), М. Чихладзе (Гоча), С. Джапаридзе (Гела), Т. Тетрадзе (Дзидзиа), В. Квачадзе (лейтенант Федоров) и другие.

Театр оправдывает заслуженную им славу. В свой основной стиль, отмеченный законченным благородством, он включил элементы характерности, по-прежнему остерегаясь каких-либо намеков на натурализм.

«Культура и жизнь», 1947, 20 нюня

# **{****224}** Образ поэта

С нетерпеливым опасливым интересом ждет всегда зритель встречи с исполнителем роли Пушкина. Образ Пушкина с детства глубоко вошел в сознание читателя и неразрывно слился с восприятием его поэзии. Зритель не удовлетворится верной и более или менее яркой передачей одной из черт Пушкина. В его сознании хранится цельный образ поэта, и именно с ним должно выдержать сравнение искусство актера. Тем менее зритель простит мертвый слепок, фотографическое подражание внешним чертам Пушкина, купленное жертвой внутренней правды. Не потому ли так мало актеров решилось на сценическое воссоздание Пушкина, а среди этих малочисленных опытов еще меньше удачных?

Театр Ермоловой поставил пьесу А. Глобы «Пушкин» (режиссер В. Комиссаржевский), поручив центральную роль В. Якуту. И хотя зритель хорошо знает Якута как актера очень талантливого и выразительного, этот выбор первоначально вызывал сомнения. Якут одарен способностью к острой и разнообразной характерности и умеет сочетать глубокий анализ роли с отточенностью формы. Он многое взял у своего учителя — Н. Хмелева, который всегда ставил перед актерами сложные задачи как в области внутреннего, так и внешнего рисунка. Но при безусловной законченности искусства Якута в нем всегда чувствуется некоторый рационализм, при котором подлинный внутренний пафос ограничивается и до конца не раскрывается. Однако театр решился на смелый выбор — и выбор оказался безошибочным.

Основной принципиальный спор, возбуждаемый исполнением Якута роли Пушкина, касается меры и границ исторической точности созданного им — нужно заранее сказать — пленительного и сильного образа. Должен ли актер, решившийся сыграть Пушкина, ограничиться рамками данного в пьесе отрезка времени или он обязан раскрыть самое зерно образа, его сущность, господствующую над частными, временными обстоятельствами? Иначе говоря, должен ли играть актер — в меру своих сил и возможностей — «всего Пушкина»? Якут выбрал путь верный, художественно неотразимый и убедительный. В сюжетную основу пьесы А. Глобы положены последние годы жизни Пушкина, когда николаевская монархия все жестче душила его поэтический дар и его свободную мысль. Якут резко отвергает какое-либо снижение Пушкина до мелочной {225} бытовой фактографичности, как не принимает он и ложнотеатрального поднятия Пушкина на патетические ходули. Он создает образ Пушкина, включающий в сложном единстве и горечь обиды, и негодование, и красоту дружбы, и высокую любовь, но в первую очередь Пушкина, вызывающего гнев царя своим дерзким умом и в минуты самых больших преследований внутренне остающегося победителем. Сюда направлено внимание исполнителя. Автор пьесы в ряде деталей отклоняется от исторической достоверности. Но сущность отношений Пушкина к жене, Дантесу, Николаю передана верно, и именно этими качествами пьесы пользуется Якут.

Якут наполнен стремлением понять сущность Пушкина, его поэтическое и жизненное зерно. Это удалось ему в большой степени. Внешне чрезвычайно похожий на Пушкина, Якут выглядит моложе Пушкина конца тридцатых годов. Актер как бы полемизирует с историками и мемуаристами, затеняющими основную для Якута солнечную природу Пушкина. Непокоренность сквозит в каждом поступке, каждом его слове, даже когда он приходит в отчаяние или исполнен гневного презрения к врагам. Якут актерски очень смел и дерзок; он не боится самых неожиданных, но всегда внутренне оправданных актерских приемов и заставляет в себя беспрекословно верить. Он доводит до полной завершенности каждый из выбранных им различных и тонких приемов, никогда не переходя границ такта и строгого вкуса.

Артист с ироническим блеском и подлинным юмором играет сцену первого появления поэта на балу: вот уже блестят шаловливым юмором сияющие глаза и готова слететь с иронических уст едкая эпиграмма. Нигде не переходя стеснительных границ этикета, выслушивает Пушкин — Якут высокомерные советы императора; и чем сдержаннее Пушкин, тем мельче становится рядом с ним император. Непринужденная беседа с Вяземским, Жуковским и Брюлловым, напротив, звучит у Якута по-пушкински прозрачно и темпераментно, с тысячами обаятельных переходов из одного настроения в другое, порою еле уловимых, прекрасных в своей естественности. Пушкин — Якут бесконечно трогателен, нежен и доверчив с близкими ему людьми. И в том, как радостно и нежно встречает он Вяземского, как кладет голову, ища дружеского сочувствия, на его плечо, как по-детски шаловливо обращается со старым слугой Никитой, сквозит полная жизни душа поэта. Оттого у Якута так сильно выражена лучезарная любовь {226} Пушкина к жене, его убежденность в ее верности. Тем большая тоска наполняет его, когда Наталья Николаевна равнодушно слушает его новые стихи.

И тем досаднее, когда в этом чудесном исполнении неожиданно проступают или нерешенные, или внутренне не заполненные места. Не берусь судить, ложится ли здесь вина на автора пьесы или на режиссера и исполнителя — возможно, они должны разделить ее поровну, — но Якут оказывается во власти пустых штампов, играя выдуманную сцену сочинения «Памятника». С какой-то внутренней незаинтересованностью, с внезапной «дежурной» улыбкой проводит Якут сцену со студентами в книжной лавке. Но, несмотря на то, что обе эти сцены идут уже в конце довольно длинного и не во всем гармоничного спектакля, Якут в следующих коротких картинах сглаживает их относительную неудачу. Сдержанная сила, с которой он ведет сцены отъезда на дуэль и неожиданной встречи с Александриной и в особенности сцену смерти, позволяет до конца поверить в созданный артистом образ. Якут не играет физиологических страданий и «смерти». Натуралистическим изображением эту сцену назвать нельзя, артист остается верен основному принципу исполнения и говорит здесь не столько о гибели Пушкина, сколько об его уходе в бессмертие. В последнем монологе Якут захватывает огромной духовной силой, и занавес закрывает за собой не Пушкина умирающего, а Пушкина провидящего.

«Литературная газета», 1950, 18 апреля

# «Свадьба с приданым» Московский театр сатиры

Двадцать пять представлений «Свадьбы с приданым» Н. Дьяконова в Театре сатиры за два месяца означают явный успех у зрителя, причем на этот раз успех заслуженный и неслучайный. Менее всего отклик зрителей вызван напористыми попытками рассмешить во что бы то ни стало, столь характерными для некоторых постановок театра. Спектакль наполнен заразительным хорошим самочувствием, и смех зала — это добрый смех. В утверждении этой атмосферы объединились и автор, и молодой режиссер Б. Равенских, и исполнители, и художник В. Рындин, и балетмейстер Г. Шаховская, и композиторы Н. Будашкин и Б. Мокроусов. Далеко не все совершенно в {227} спектакле; отнюдь не лишена недостатков пьеса, рассказывающая о ревнивой любви бригадира Максима к бригадиру соседнего колхоза Ольге, драматургическая ткань то и дело рвется, недочеты пьесы очевидны: и недоработанность центральных образов, несущих основную сюжетную нагрузку, и поверхностная мотивировка ревности Максима, вокруг которой вьется цепь недоразумений, и схематичность образа агронома Муравьева (он же секретарь парткома).

Но эти обстоятельства не могут затемнить достоинств спектакля. Он показателен для Театра сатиры, который уже довольно длительное время бросался из стороны в сторону в поисках выхода из репертуарных затруднений. Он то поспешно и недостаточно продуманно инсценировал Марка Твена («Мешок соблазнов»), то ставил пьесы, в которых водевильность положений заслоняла живые образы наших современников. И хотя никто не снимает с Театра сатиры задач сценического памфлета, новый спектакль вновь нащупывает один из важных путей, на котором театр может одержать настоящие победы. Пьеса переведена А. Глебовым с языка коми, и, разумеется, нельзя не подчеркнуть всей значительности ее появления на сцене московского театра. Зритель относится к ней без всяких скидок. Ее сила в простоте и искренности, с которой автор без ненужной декламации, не прибегая к ложным преувеличениям, раскрыл то новое, что стало бытом, не закрывая глаза на недостатки, но любуясь достоинствами. Вернее всего назвать «Свадьбу с приданым» лирической комедией.

Театр привлек для постановки «Свадьбы с приданым» Б. Равенских. Несомненная режиссерская одаренность Равенских заставляет предъявлять к нему повышенные требования. Черты живого юмора и изобретательности, которыми полна его постановка комедии Кальдерона «С любовью не шутят» в Театре имени Станиславского, он принес и в спектакль Театра сатиры. Верно поняв достоинства пьесы, он умело преодолел многие из ее недостатков. Хорошо поймав ее комедийную природу, он придал спектаклю неназойливую праздничность. Он неразрывно связал течение действия с музыкой и песнями. Его неожиданно острые мизансцены в подавляющем большинстве вполне оправданны. И лишь в отдельных частностях он неправ. Порою не Равенских владеет фантазией, а фантазия им; всецело подчиняясь соблазнительным возможностям блестящей мизансценировки, он не в силах отказаться от {228} наивного удовольствия полюбоваться своим режиссерским даром и избежать хотя бы лихого, но лишнего сценического прохода своего театрального любимца Курочкина с его постоянным спутником — гармонистом. В начале спектакля даже кажется, что режиссура Равенских идет как бы параллельно развитию пьесы и вставки «от режиссера» занимают преувеличенное место по сравнению с текстом и положениями пьесы. Но к чести Равенских надо сказать, что по мере развития действия его грубоватых ошибок становится все меньше и он находит все более тонкие сценические приемы.

Равенских с чудесным юмором поставил картину сватовства, в которой старинные обычаи переплелись с современностью. Он заставляет зрителя следить за зарождением ревности Максима, чутко улавливая психологию действующих лиц. Его режиссерское внимание в основном направлено к тому, чтобы выразительнее нарисовать характеры; здесь-то, в интимных сценах, и сказывается в полной мере его режиссерское дарование. В сценах встречи и примирения двух друзей — Максима и Муравьева, в полном юмора и лирики любовном объяснении Максима и Ольги режиссер находит десятки разнообразных оттенков. Здесь не кажутся чрезмерными самые резкие переходы, и зал аплодирует дружеской потасовке помирившихся друзей и лирическому финалу дуэта Максима и Ольги, когда от внезапных вспышек новых недоразумений они переходят к миру и согласию.

Мы хорошо знаем актеров Театра сатиры как мастеров, метко и озорно передающих жизненные наблюдения. Но мы так же хорошо знаем, что привычка вызывать смех зачастую приводила их к забвению внутренней линии образа. В этом спектакле актеры, как правило, редко скатываются к щегольскому трюкачеству. Даже в такой роли, как Курочкин, которая дает легкие возможности для наигрыша, В. Доронин лишь изредка позволяет себе портить великолепное исполнение ненужным нажимом. Николая Курочкина — певца, затейника, немножко честолюбца, легкомысленного ухажера, но привлекательного и простодушного парня — Доронин играет не только обаятельно и технически блестяще, но и с подкупающей непосредственностью.

Актеры вместе с режиссером тонко уловили лирическую природу пьесы. Равно убедительны и совсем молодые Г. Кожакина и К. Канаева и гораздо более опытные — Л. Кузьмичева в роли матери Ольги, степенной председательницы {229} колхоза «Искра», и Г. Иванов в роли готового признать ее авторитет председателя колхоза «Заря». Если бы хорошо играющий В. Дорофеев не побоялся придать деду Авдею еще больше проницательности и хитрости, его исполнение стало бы безупречным. В. Васильева искренне и темпераментно показывает в Ольге страстную, волевую и цельную натуру, принимающую жизнь бескомпромиссно, любящую порою наивно, но нежно и глубоко. И скорее вина автора, что ее партнер Б. Горбатов (Максим) в отдельных местах роли чувствует себя не очень свободным; тем более заслуживает признания его удача в общей обрисовке образа. С ядовитой характерностью, с хорошим актерским спокойствием играет Т. Пельтцер Лукерью.

Спектакль говорит о том, что среди многообразия жанров, доступных Театру сатиры, путь лирической комедии — путь законный и нужный.

«Литературная газета», 1950, 20 мая

# Спектакли Театра имени Франко

С Театром имени Франко Москва познакомилась впервые четверть века тому назад. Московский зритель увидел тогда молодой, ищущий театр, который бурно восстал против трафаретов узкоэтнографического, «бытового» театрального искусства. В то время театр еще не определил собственной репертуарной линии и не воспитал единого актерского ансамбля: на постановках, показанных тогда в Москве, отразились следы многих влияний, в том числе и «левого театра». Однако и в ту пору было ясно, что режиссура Театра имени Франко и его актеры опираются на богатейшие, подлинно демократические традиции театрального искусства Украины.

Нынешний приезд театра — третьи его гастроли в Москве. То, что в дни первой встречи могло быть лишь более или менее достоверным предположением, сейчас подтвердилось в каждом спектакле. Мы увидели театр законченного мастерства, завершенного ансамбля и превосходной режиссуры. Его только что завершившиеся гастроли отчетливо показывают, как театр, сохраняя лучшие из накопленных за долгие годы ценности, углубил свое идейное содержание и блистательно усовершенствовал режиссерское и актерское мастерство. Театр привез в Москву {230} разнообразный репертуар, свидетельствующий о его Широких возможностях: пьесы Корнейчука («В степях Украины», «Калиновая роща», «Макар Дубрава»), молодого украинского драматурга Баша («Профессор Буйко»), украинских классиков — Франко («Украденное счастье»), Карпенко-Карого («Суета», «Мартин Боруля») и комедию Островского «Последняя жертва». Театр сознательно включил в репертуар гастролей не только недавние постановки («Суета», например, идет в театре почти с самого его основания) — он как бы подводил итоги своей деятельности.

Возвращая к новой жизни замечательные произведения Ивана Франко и Карпенко-Карого, театр подходит к ним не со стороны бесстрастного бытописательства или сценической занимательности. Его интересует не увлекательный фольклор сам по себе, как бы прекрасен он ни был, а глубокое вскрытие национального характера. В «Суете» и «Мартине Боруле» театр почувствовал умную, безжалостную иронию Карпенко-Карого. В «Украденном счастье» он мощно донес трагедию простых людей, запутавшихся в мире социальной несправедливости. В Корнейчуке театр нашел своего автора. В свою очередь лучшие черты дарования Корнейчука становятся наиболее очевидными в исполнении этого театра. С трепетной силой вскрывает он поэтическую природу творчества драматурга, улавливает и юмор Корнейчука, и умелую лепку характеров, и внутреннюю душевную приподнятость и чистоту, отличающие лучшие образы писателя.

Есть в этом коллективе проницательная наблюдательность, умение поймать и сценически утвердить важнейшие жизненные черты, доходящее порой до высшей степени мастерство, приближающееся к жанровой живописи в ее лучших проявлениях. И театр в целом не может, не в силах оторваться от этой художественной мощи, неизменно побеждающей зрителя. Поэтому в большинстве постановок театр поддерживает в зрителе неподдельную и органическую художественную радость. В спектаклях театра властно господствует крепкий ансамбль, актеры объединены единым пониманием внутреннего характера пьесы. Есть спектакли, в которых ансамбль достигает гармонического совершенства, как, например, в «Украденном счастье», в «Суете», в «Макаре Дубраве». Бессменный руководитель театра Гнат Юра, режиссер тонкий и умный, неизменно кладет в основу создаваемых им спектаклей авторский замысел, выраженный через предельно насыщенную актерскую {231} игру. Театр улавливает бурный, стремительный ритм современной жизни, он рисует ее в ярких, пылающих красках: все спектакли театра пронизаны полнокровным восприятием мира.

И тем более неприятно, когда в эти стройные и заразительные спектакли внезапно врываются режущие слух ноты. Хочется решительно возражать, когда хороший актер Яковченко (матрос Крым в «Калиновой роще») пытается вымолить у зрителя смех избитыми театральными приемами или когда актеры, заинтересовавшие зрителя яркостью образов, внезапно выискивают трюки «на уход», зачеркивая только что завоеванное внимание зрителей. Особенно заметны ненужные нажимы в «Последней жертве»; замена психологической значительности набором старых театральных приемов вызывает обиду за прекрасный театр, опускающийся в таких случаях ниже присущего ему художественного уровня. К чести театра нужно признать, что такие отступления от хорошего вкуса весьма и весьма редки.

Для искусства франковцев характерно слияние жизненной убедительности с яркой театральной выразительностью. В этом убеждаешься, когда сравниваешь такие противоположные актерские индивидуальности, как Бучма, Гнат Юра и Шумский. Любой из них, найдя верную оценку образа, идет до конца в его раскрытии, какие бы роли — трагические или острокомедийные — он ни играл.

Бучма поднимается до трагических высот в роли Миколы Задорожного («Украденное счастье»). В этом забитом человеке, согбенном нуждой, в его просительно-грустных глазах живет большая тоскующая душа. Бучма рассказывает повесть жизни человека, историю его духовного крушения. Создание этой роли дерзко и по замыслу и по выполнению. Бучма находит трагическое в обыденности. Он мужественно отказывается от дешевых приемов, рассчитанных на немедленное сочувствие зрителя; он раскрывает образ постепенно, шаг за шагом приоткрывая зрителю самые затаенные уголки угрюмой души Миколы. Его Макар Дубрава принадлежит к числу самых замечательных на советской сцене решений «положительного образа». Не допуская и тени сентиментальности, Бучма с редкой сценической простотой показывает душевную красоту и глубину чувств старого шахтера. На всем его облике — печать благородства и достоинства.

Один из самых обаятельных советских актеров, Гнат Юра в «Суете» и «Мартине Боруле» играет в лучших традициях {232} украинского театра. Высокая человечность, типичность созданных им образов, точный, полный лукавого юмора зоркий жанризм неразрывно сливаются с духом творчества Карпенко-Карого. Гнат Юра вскрывает истоки победоносной жизнерадостности украинской драматургии, и зритель с горячей симпатией встречает каждое появление его Мартина Борули или Терешки Сурмы.

Шумский в ролях Галушки («В степях Украины») и Романюка («Калиновая роща») превосходно передает их сатирическую природу. Об ошибках и заблуждениях своих героев, о постепенном их исправлении он рассказывает с прекрасным сценическим спокойствием. Станиславский мог бы привести в качестве завидного примера то «публичное одиночество», в котором находится Шумский, исполняя свои роли. Он нигде не прячет своего отношения к Романюку и к Галушке, но добивается впечатления полной достоверности вдумчивым раскрытием этих комедийных характеров. Роль же профессора Буйко Шумский насыщает большой драматической выразительностью, особенно в последней сцене, когда Буйко, узнав, что фашисты обнаружили его подпольную деятельность, добровольно идет на смерть.

В новом качестве открылось выдающееся дарование Наталии Ужвий. В «Калиновой роще» Ужвий с заразительным юмором рисует умную, задорную и властную Наталью Ковшик — ее исполнение брызжет здоровым, уверенным и ясным оптимизмом. В Ужвий сейчас как будто меньше мягкости, которая прежде отличала ее игру: и в «Последней жертве» и в «Украденном счастье» все сильнее проступают новые, волевые черты ее дарования. В Юлии Тугиной заметнее нота непреклонной гордости, в Анне слышится мужественное требование счастья. В творчестве Ужвий выявляются черты актрисы, которой равно подвластны и яркая, окрашенная юмором характерность и высокая трагедийность.

Невозможно перечислить актерские достижения, которыми по праву гордится театр: здесь и великолепное, полное сдержанной силы и мужественности исполнение ролей Михаилы Гурмана («Украденное счастье») и Ветрового («Калиновая роща») Добровольским, и обаятельно, с отточенным мастерством сыгранный артистом Пономаренко Иван в «Суете», и эпизодическая роль, показанная Панасьевым в «Мартине Боруле», и очень тонкое и в то же время полное темперамента исполнение роли Лги Щуки в «Калиновой роще» и Марии в «Макаре Дубраве» артисткой {233} Нятко, и молодые дарования Кусенко, Дашенко, Захарепко.

Спектакли Театра имени Франко прозвучали как свидетельство радостного роста украинской культуры. Шли они почти одновременно со спектаклями Малого театра в Киеве. Обмен труппами крупнейших в Союзе театров нельзя не признать символическим.

«Литературная газета», 1950, 3 августа

# К проблеме создания сценического образа

Немирович-Данченко утверждал, что в жизни актера важны не удачно сыгранные роли, а созданные характеры. Зритель нередко обманывается, принимая за характер эффектную роль. Роль уже характера. Грубо говоря, сценический характер должен быть одновременно и хорошо сделанной ролью, но умело построенная, сделанная со знанием законов театра роль далеко не обязательно перерастает в характер, хотя предоставляет в распоряжение актеров ряд выигрышных сценических положений, которыми некоторые виртуозно пользуются. Понятие роли Немирович-Данченко относил к области технологического мастерства — как драматургического, так и актерского. Например, в первом акте французской мелодрамы «Неизвестная» напрасные подозрения мужа заставляют благородную, чудную женщину покинуть его; во втором акте сплетение невероятных обстоятельств доводит ее до крайней степени падения, превращает в морфинистку, толкает на убийство эксплуатировавшего ее любовника; третий акт застает ее уже в тюремной камере, а в четвертом, на суде, оказывается, что председатель суда — ее муж, защитник — ее сын и т. д. и т. д. Эффектное нагромождение психологически неоправданных сценических положений вводило зрителя в заблуждение, а актрисам дарило возможность проявления своих сценических данных.

Можно назвать немало ролей в незначительных, давно забытых пьесах, в которых одерживали громкие победы великие актеры и которые перерастали в их исполнении в крупнейшие самостоятельные актерские создания. Но все же не эти роли определяют место этих актеров в истории театра. Хорошо написанная роль дает благодарную пищу актеру, если совпадает с его широко известными и в большинстве случаев не раз использованными данными, {234} но не движет его вперед. Она не представляет для актера внутренних трудностей, не сулит новых завоеваний. Она ближе к виртуозным упражнениям, своего рода гаммам для пианиста, нежели к исполнению этюдов Скрябина или Шопена, Савина переиграла сотни ролей, в которых восхищала зрителей своим пленительным мастерством, исключительной наблюдательностью и смелостью, но большинство из этих ролей писалось «под Савину», с учетом ее актерских возможностей и приемов. Своих же вершин она достигла в тургеневских пьесах. Книппер-Чехова тонко играла увядающих, тоскующих героинь в «Осенних скрипках» и «У жизни в лапах», но осталась в памяти как создательница чеховских и горьковских женщин. Мочалов вызывал восторги исполнением «Жизни игрока», однако исторической его заслугой останется «Гамлет».

Хорошо исполненная роль увлекает зрителя, порою способствует неслыханной популярности актера, но пробуждает лишь «театральные» эмоции и не бередит мысли зрителя, не погружает и самого актера в бездну человеческих переживаний, не обогащает его. Вполне понятна актерская тоска по роли, но она не может быть восполнена возвращением к проверенным приемам. Понятие роли с каждой эпохой углубляется, все более соотносясь с понятием сценического образа. Если «хорошая» роль прежнего типа для актера раннего Художественного театра не являлась уже «хорошей» ролью, то в наше время большинство актеров все отрицательнее относится к набору сценических положений, обнаруживающих себя в результате окончательной и разрушительной пустотой.

Средний уровень актерского мастерства неизмеримо вырос, но нечего скрывать, что, несмотря на смерть старых амплуа, по мере появления новых пьес, открывающих новые пути драматургии, в пьесах вторичных, подражательных вырабатываются стандарты вроде бытующего «социального героя» (порою в газетах даже публиковались приглашения актеров на это амплуа), как будто социальный герой — раз навсегда удобный и легко достигаемый эффектный типаж и не требует каждый раз нового индивидуального решения.

Лишенные творческого пафоса, актеры сейчас привыкают к использованию вновь вырабатываемых штампов, связанных с изображением того или иного типажа, тех или иных переживаний у того или иного автора. Эта подмена жизненно и психологически достоверного образа театральным шаблоном свидетельствует о притуплении внимания {235} к жизни. Дореволюционный зритель был настолько приучен к традиционному изображению купцов в пьесах Островского, что разочаровывался при отсутствии ожидаемых красок. Штамп заслоняет жизнь богатством накопленных театральных приемов, в свое время взятых из жизни, а затем законсервировавшихся и омертвевших. Под старые амплуа порою подгоняются новые типажи — например, образ профессора в «Рассвете над Москвой», показанный на сцене Театра Моссовета, повторяет давно бытующий на сцене штамп рассеянного ученого. Между тем современные ученые старшего поколения, подобные Грекову, Быкову, очень подтянуты, точны и в рассеянности обвинены быть не могут. Современный ученый — в большинстве случаев общественный деятель, умный организатор, и встретить сейчас профессора со старомодной милой рассеянностью, непременным ласково-сердитым окриком на учеников, с нелепыми чудачествами просто невозможно. Он взят из кладовой старого театра. Еще большая опасность заключается в изображении партийных руководителей, этаких бесстрастных начетчиков, заранее все предвидящими и отгороженными от живых чувств, как случилось в том же «Рассвете над Москвой»: они, не задумываясь, на все находят готовый ответ, для них не существует трудных вопросов, подлежащих решению, как будто современная действительность легка и проста. Такое решение лишает актера подлинного трепета жизни, настоящего нерва, актер не может довести до предела убедительности то, что не было доделано, может быть, самим автором. Так возрастает опасность возрождения старых и накопления новых сценических штампов, более или менее искусно применяемых актером, в особенности если он наделен талантом и обаянием. Если возможно, как это случается в иных спектаклях, перенести образ партийного руководителя из одной пьесы в другую без всяких изменений, то это — отписка от решения сложнейшей, ответственной, ярко современной задачи и лежит вне пределов искусства. Актер охватывает сегодня все разнообразие человеческих характеров. Проникая в среду людей, ранее бывших редкими гостями сцены, он обязан найти новые средства для их воплощения. Драматурги должны находить новые, неведомые психологические черты, пользоваться новыми драматургическими средствами, которые бы давали актеру материал для создания сценического образа, полного свежести и захватывающего интереса. Тогда-то актер будет открывателем, как Хмелев, Щукин, Астангов, Бабанова.

{236} По мнению Немировича-Данченко, актер способен завоевать зрителя и непосредственно воздействовать на него особыми качествами своей индивидуальности, в иных случаях односторонне или неверно используемыми или фальшиво направленными. На непосредственном открытом использовании такого драгоценного дара, как темперамент, основывалось искусство провинциальных трагиков. Монолог Незнамова из последнего акта: «Эти сувениры жгут грудь» — актер обрушивал на зрителя со всей горячностью вне зависимости от данного в тексте пьесы образа, и монолог звучал неразличимо от монологов Чацкого или Фердинанда из «Коварства и любви». Огромный, почти физиологический темперамент итальянского актера Дж. Грассо позволял ему блистательно играть элементарные мелодрамы из жизни Сицилии, но закрывал путь к Шекспиру. Монологи же Качалова в «Бранде» или «Гамлете» были наполнены не только актерским «открытым» темпераментом, но и темпераментом мысли, действовавшим на аудиторию не менее увлекательно и захватывающе. Таков особый характер и несколько замкнутого темперамента Хмелева, тем не менее обжигающего и испепеляющего зрителя. Темперамент Ливанова — очень бурный, порою порывистый, но неизбежно требующий неожиданной и яркой внешней характерности. В искусстве больших актеров темперамент становится свойством характера, выливается в сценический образ. Для того чтобы направить обнаженный темперамент в русло образа и «предлагаемых обстоятельств», нужно большое режиссерски-педагогическое искусство, потому что зачастую актер, доверяя темпераменту, сопротивляется режиссерским требованиям, боясь, что они «засушат» его.

В современном театре понятие темперамента меняется, приобретает новые оттенки, хотя приходится сожалеть, что попутно происходит некоторое нарочитое, опасливое приглушение темперамента, приближающееся порою к полному его забвению. Темперамент был и остается одним из драгоценнейших качеств актера.

Внешние данные актера играют колоссальную роль в непосредственном воздействии на зрителя. «Первые любовники», обладавшие отличным ростом, сложением, красотой, становились зачастую рабами своих данных: не актер использовал их, а они владели актером. Нужно же подчинить их себе. Необыкновенно убедителен пример Качалова. У него ли не внешние данные (Чацкий, Горский и т. д.), у него ли не темперамент (Гамлет)! Но Качалов {237} играет некрасивого Тузенбаха, стареющего Юлия Цезаря, опустившегося на дно Барона, играет самые противоположные роли, которые прошли бы мимо него, если бы он пошел по заманчивому, но печальному пути открытого использования своих выдающихся внешних данных, своего темперамента, своего обаяния, а не по пути сотворения характера.

Сценическое обаяние — не разгаданное даже Немировичем-Данченко качество. Оно объясняется отнюдь не только богатством внешних данных, хотя порою и совпадает с ними. Сейчас возник даже термин «отрицательное обаяние» для обозначения неотразимого эстетического впечатления, производимого актерами, наиболее сильными в изображении так называемых «отрицательных» ролей. Не имея этого специфического обаяния, не сыграть ни Яго, ни Ричарда.

Тайна сценического обаяния не раскрыта — и красивый, стройный, симпатичный молодой человек на сцене внезапно теряет все свои великолепные природные качества, а незаметный по виду, как бы серенький, застенчивый человек столь же внезапно богато и интересно раскрывается на сцене. Дело не только в таланте, а в какой-то еще особенности индивидуальности, особом качестве человеческой личности, которое называют зачастую сценичностью. Обаяние, сценичность равны красоте тембра у оперного певца. У иных певцов голос превышал силою и густотою бас Шаляпина, но Шаляпин обладал неповторимым, неизъяснимым тембром. Актер без особых внешних данных, но обладающий этим особым магическим даром сценического обаяния, потрясает зрителя, подобно Михоэлсу, которому на первый взгляд были противопоказаны такие роли, как Лир, или заикающемуся в жизни Певцову, несокрушимо убедительному в таких ролях, как Павел I или андреевский Тот, или Михаилу Чехову с его тонкой подвижной фигурой, средним ростом, глухим голосом. И именно эти индивидуальные качества актера внезапно становятся навсегда милы и драгоценны сердцу зрителя.

У нас еще продолжают смешивать комедийных и комических актеров, между которыми, конечно, существует бросающаяся в глаза очевидная разница. Пример блистательной комедийной роли — Фигаро, сверкающий иронией, умом, находчивостью, умением хитро провести соперника. Подобные роли, как их ни трактовать, какими приемами ни пользоваться, не могут быть подвергнуты уничижению, {238} осмеянию; они вызывают сочувствующую и симпатизирующую улыбку, симпатию, их всегда играют актеры так называемого «положительного» обаяния. Комические роли — роли, подлежащие сатирическому уничтожению, осмеянию — городничий, многие герои Островского (Дикой, Аркашка, Шмага), — могут быть доведены в иных случаях до трагикомической высоты. Этим даром поднять комическую роль до грандиозного обобщения обладал Москвин в Епиходове и Загорецком или Тарханов в Градобоеве и горьковском Хозяине. Но и в этих своих гигантских ролях они не теряли особого, врожденного юмора, очень часто доходившего до грозного сарказма. Если одним из преобладающих средств комедийного актера является ирония, и не столько по отношению к играемым образам, сколько к окружающей действительности и ее представителям, то юмор и сарказм глубокого комического актера направлены прежде всего на воплощаемый им образ, который, оставаясь глубоко индивидуальной личностью, становится одновременно и типом. Один из наиболее могущественных «комических» актеров, виденных мною в ранней юности, «король смеха» Варламов, подобно Москвину, достигал в отдельных ролях трагикомической силы. Большой комический актер, не говоря уже о покоряющем даре непосредственной выразительности, должен обладать поразительной силой обобщения — иначе он обратится в прислужника отсталой части зрительного зала, наработает «смешные» штампы.

Станиславский отчетливо различал, какие свойства актера могут быть наиболее благоприятно использованы для образа и какие грозят ему достижением легкого успеха. Он отделял то, что в актере непосредственно воздействует на зрителя, от тех его качеств, которые способствуют созданию сценического образа.

Режиссеру нужно быть осторожным, чтобы не разрушить индивидуальные черты актера, а воспользоваться ими для создания образа. Нужно строго отличать то, что входит в органические свойства актерской индивидуальности, от нарочитого использования внешних приемов. Личный штамп актера, его узнаваемость сквозь образ тесно связаны в представлении зрителя с любимым актером. Так, у Москвина или Тарханова были свои штампы, которые зритель любил и которые неразрывны с их личностью: у Москвина — речь немного в нос, у Тарханова — игра на мнимом равнодушном спокойствии, легкость фразировки с едва окрашенной интонацией. Но они никогда не демонстрировали {239} их нарочито — тесно слившиеся с их индивидуальностями, они были органически связаны с образом. Но если, фигурально выражаясь, «отнять», например, у знаменитого опереточного комика Г. М. Ярона маленький рост, он растеряется. Ярон играет на том, что в финале танца он способен вскочить на руки партнерши, и она уносит его за кулисы. Ярон, вместо того чтобы богато и разносторонне использовать свои данные ради каждый раз нового образа, переходит из оперетки в оперетку с теми же приемами, сознательно ограничивает и сужает свой несомненный эксцентрический талант. Нужно отличать органические свойства актерской индивидуальности от наработанного штампа. Ни одно из разнообразных качеств актера не существует отдельно. Как и у писателя, у актера есть свой стиль, за который зритель его любит, но который должен быть использован очень разносторонне, в различных сочетаниях, тогда индивидуальность актера будет неизбежно и плодотворно сквозить через сценический образ. Принято говорить о «теме» актера, якобы пронизывающей все играемые им образы, порою столь противоположные, что объединить их единством темы не представляется возможным. Вернее и точнее говорить о мировоззрении, мироощущении актера, определяющем толкование образа актером, сущность его творческой индивидуальности, богатство его духовной жизни.

Индивидуальность непобедима, и катастрофически опасно предписать актеру отказаться от нее. Чем глубже индивидуальность актера, тем большими возможностями он обладает для создания сценических образов и тем сильнее он заинтересовывает зрителя. Актерская индивидуальность не отрицает, а, наоборот, предопределяет появление различнейших сценических образов — вспомним Михаила Чехова. При создании актером образа происходит слияние творческого материала, данного автором, с внешними данными и внутренним багажом актера. Актеру необходимо такое соединение: «текст (в самом глубоком и обширном смысле — стиль, мировоззрение автора), я и жизнь». Актер должен неизбежно окунуться в жизнь, которая описана и создана автором. Станиславский воспитывал в актере наряду с воображением наблюдательность и прозорливость.

Решение психологического, внутреннего образа предопределяет и обусловливает «внешний» образ. Перевоплощение актера возможно до известной черты, и далеко не всегда восхищенные слова: «Я его не узнал» — являются похвалой для актера. Большого актера — Качалова, Хмелева, {240} Добронравова — зритель всегда узнает и ждет его. Нахождение внешних характерных черт важно не для того, чтобы зритель во что бы то ни стало не узнал актера, а для того, чтобы он увидел в создаваемом образе характерные внешние черты данного человека, данной среды, данной эпохи. Этим нужно победить зрителя. Большинство актеров, которых не узнают со сцены, являются актерами эпизода. Блестящий мастер эпизода А. И. Петровский, однако, не был убедителен в больших ролях. Настоящий, крупный актер побеждает зрителя не тем, что его не узнают, а внутренним перевоплощением в образ и изобретательным, неожиданным отбором внешних черт, свойственных образу и его характеризующих. Он может даже играть без грима, что почти всегда делала Ермолова, создавая притом такие разнообразные роли, как Мария Стюарт и Орлеанская дева. Речь идет о внутреннем образе, раскрываемом при помощи очень точной внешней характерности. Примеры: Щукин в Егоре Булычове и в «Далеком», Качалов в Захаре Бардине и в Николае I. В этих актерских созданиях, в этих актерских открытиях сказывалось духовное богатство актера, влекущее к познанию мира в широком масштабе и к личной оценке образа. Эта оценка наиболее примитивно выражается в «игре отношения», обнажаемой порою с виртуозным мастерством, но наиболее глубоко образ раскрывается изнутри, через предельное постижение его зерна и глубочайшую психологическую мотивировку его действий, через точность внешнего рисунка роли. Через сложные соотношения отдельных элементов искусства, через их синтез определяются и различные чрезвычайно интересные типы актерского творчества.

Из лекции в Академии общественных наук. 1951, 11 сентября.  
Публикуется впервые

# «Сомов и другие» в Ярославском театре имени Ф. Г. Волкова

Попытка Ярославского театра познакомить зрителя с не шедшей на сцене пьесой М. Горького «Сомов и другие» заслуживает глубокого внимания. Написанная в 1931 году, пьеса не была опубликована автором, и читатели получили возможность ознакомиться с нею лишь через десять лет, когда она была напечатана во втором томе Архива Горького. Сейчас, после ее постановки, становится очевидным, {241} насколько неправы были театры, проходившие мимо этой пьесы. Ее сложная ткань требует глубокой и упорной работы. Ярославский театр сделал первые обещающие шаги в этом направлении. Если спектакль не дает еще ключа к решению пьесы, то он ставит связанные с нею существенно важные проблемы.

Спектакль далеко не равноценен в отдельных своих частях. Он воспринимается расплывчатым и нечетким в первых двух актах и достигает настоящего драматизма в последнем. Эта неровность сказывается и на режиссерском (режиссер П. Васильев) и на актерском решении. Режиссура стремится к необходимой бытовой достоверности, но не находит ей точного сценического выражения. В начале спектакля режиссер неожиданно возрождает спокойные, приглушенные тона, забывая о той сдержанной и сосредоточенной страстности, которая скрывается в пьесах Горького за внешней обыденностью поведения героев. Режиссер в первых актах увлекается ровным, замедленным ритмом действия, тихими, мирными паузами, внешним бытовым рисунком. И одновременно он пытается возместить свою чрезмерную увлеченность бытом повышенной эмоциональностью образов. Отсюда возникает противоречивое сочетание приемов. Не раскрыв во всей полноте борьбу миросозерцании и внутреннее действие пьесы, театр пошел на легкую приманку внешней мелодраматичности. Как будто не доверяя силе внутренних столкновений, театр в начале спектакля восполнил их внешним актерским нажимом. Но по мере большего углубления в текст пьесы несомненно талантливый режиссер достигает необходимого единства: разорванность, нервозность, бытовизм первых актов сменяются сосредоточенностью, сжатостью, определенностью решения последнего акта.

Оригинальные и своеобразные характеры Горького требуют такого же яркого сценического выражения. Пока в актерском исполнении еще не достигнуто необходимое единство стиля. Речь идет не об отсутствии актерского мастерства у коллектива театра, а о приблизительности и односторонности в решении сценических образов, о сужении их внутренней жизни. Исполнитель роли Сомова Г. Белов отказался от динамического раскрытия образа. Он с большим техническим совершенством дает его образ как нечто не подлежащее развитию. Внешне его облик первоначально кажется чрезвычайно убедительным. И подчеркнутая интеллигентность, и некоторая щеголеватость, самоуверенная замкнутость привлекают внимание. Но артист {242} сохраняет эту маску вплоть до решающего разговора Сомова с женой, когда тот впервые обнажает до конца свою опустошенную душу. У Горького Сомов сложнее, интереснее и опаснее. Сомов сумел войти в доверие к большевикам, умеет приспособляться к различным ситуациям, ловко и хитро скрывает свои истинные намерения. К своей цели он идет скрытыми путями, не вселяя до последних минут подозрений относительно своего поведения. Вот этой двойной жизни Сомова не несет в себе Белов.

Режиссура не подчеркнула и той борьбы, которая происходит в лагере врагов, — их взаимного недоверия, зависти, опасений, составляющих сущность взаимоотношений Сомова и его окружения. Во всех случаях Сомов у Г. Белова сохраняет привычную сдержанную иронию и высокомерие. Сложные внутренние ходы заменяются внешним разрешением.

Другие исполнители с полной добросовестностью пользовались испытанными актерскими приемами. А. Чудинова в роли Анны повторила хорошо знакомый вариант почтенной буржуазной дамы с лорнеткой, поджатыми губами, не вскрыв внутреннего существа образа. Е. Загородникова (Лидия), по существу, прошла мимо темы пробуждения в человеке интереса к новой жизни, увлекшись не менее знакомыми приемами изображения тоскующих и скучающих женщин с медленной речью, лишенной ярких интонаций. Особенно ясно эти противоречия сказались на исполнении В. Нельским роли Яропегова и С. Комиссаровым роли Богомолова. В обоих случаях мы имели дело с талантливым выполнением одностороннего замысла. Обоим актерам никак нельзя отказать в последовательности. В. Нельский великолепно показывает усталую и сатирическую иронию Яропегова, его неверие, ощущение человека «между двух лагерей». С. Комиссаров не менее мастерски рисует внутреннюю торопливость Богомолова, снедающую его тревогу, которая заставляет его решаться на безрассудные поступки. Но оба исполнителя забывают о напряженности атмосферы пьесы.

Порою казалось, что режиссер переносит зрителя в обстановку не столько квалифицированной буржуазной интеллигенции, сколько в среду мелкого предреволюционного мещанства. Между тем образы инженеров, действующих в пьесе Горького, говорят об их приверженности к буржуазной культуре, об их своеобразном «европеизме». Не дал также режиссер той атмосферы новой, страстной, энергичной жизни, которую в пьесе Горького приносит с собой {243} каждый из советских людей. Театр не добился достаточно убедительного и сильного исполнения ролей Терентьева, Дроздова, Арсеньевой. Лишенные подлинного пафоса созидания, сильных чувств, горячности, юмора, они прошли перед зрителями бледными и неинтересными. В учительнице Арсеньевой, «человеке, увлеченном своим делом», можно было бы разглядеть жадный интерес к жизни и кипучую энергию, и бескомпромиссность в решении важнейших жизненных вопросов, и тоску по большой любви, а не только те черты собранности, которые последовательно пронесла через все исполнение роли К. Незванова. В красивом, суровом, недоверчивом Дроздове — образе сложном и трудном — И. Кутянский не распознал ни его умной иронии, ни его мудрой, придирчивой осторожности, ни его глубокого отношения к людям, предпочтя внешнее позерство и самолюбование. Не удалось и С. Ромоданову (Терентьев) показать живую, кипучую силу, которая наполняет этого тридцатипятилетнего рабочего, со всей страстностью отдающегося своему делу. Добродушие Терентьева артист понял как внутреннее спокойствие вне напряженной интеллектуальной пытливости своего героя — натуры открытой, ясной, честной.

Исполнение некоторых других ролей подтверждает, что театр имеет возможность и обладает достаточным мастерством, чтобы вскрыть сложность образов. Ю. Коршун, в частности, нашел для образа Троекурова не только верную, запоминающуюся внешность, но и обнажил философию образа: его подпольные маленькие чувства, злобную ненависть к новым людям, своеобразную властность «бывшего» человека. Нашел интересные черты для характеристики старого рабочего Крыжова И. Борисевич. Порою излишне театральный, он в целом верно передает теплый юмор, наблюдательность и лукавство своего героя. В Дуняше Е. Василевская остро и ярко выдвигает на первый план молодое озорство и любознательность. Можно было бы продолжить перечисление отдельных актерских удач (к их числу, например, относится роль Людмилы в исполнении З. Савченко), но они, в конечном счете, не могли заставить забыть о противоречиях спектакля.

Недостатки в передаче атмосферы и привели к тому, что спектакль оказался лишенным той исторической конкретности, без которой пьеса Горького не может быть на сцене до конца убедительной. Театр положил начало сценической истории этой пьесы, доказав свою творческую смелость. Он потратил много труда на выполнение ответственной {244} задачи. Его удачи и ошибки не могут быть не учтены театрами, которым посильна будет постановка «Сомова».

«Правда», 1953, 27 мая

# Гастроли «Театра польского»

Польский государственный театр приехал к нам в Москву в пору своих энергичных творческих поисков, отразившихся и на репертуаре и на его сценическом истолковании. В самом деле, можно ли представить большую полноту жанров, чем та, которую продемонстрировал Польский театр во время московских гастролей. Семь сыгранных пьес наглядно обнаруживают и разносторонность интересов польских художников сцены и последовательную смелость, направляющую их творчество. В них воплотилась та бурная и напряженная жизнь, которой живет польский театр в целом.

Свое наименование приехавший к нам коллектив носит по праву. Оно ему дано его историческим значением в развитии современного польского искусства и тем, что он действительно сосредоточивает в себе лучшие намерения художников сцены Польши и олицетворяет собой страстность их поисков и твердую волю к строительству нового театра. Опираясь на лучшие вековые традиции польского сценического искусства, театр и его художественный руководитель Бронислав Домбровский ни на минуту не рассматривают их как обязательные к исполнению окаменевшие каноны. Театр не боится дерзких режиссерских подходов к пьесе и дает широкий простор крупным режиссерским и актерским индивидуальностям, составляющим его коллектив. Порою даже трудно бывает говорить о каком-то строгом единстве художественного стиля театра в целом, настолько пристально вглядывается он в стиль и манеру каждого исполняемого им автора, в характер и существо отражаемой им эпохи, хотя он далек от поверхностного эклектизма.

Как нечто общее для постановок Польского театра можно отметить мужественную энергию в познании жизни и изящество сценической формы. Когда мы смотрим камерную пьесу А. Фредро «Муж и жена» (режиссер Богдан Корженевский) или широкое социальное полотно инсценированного романа Б. Пруса «Кукла» (режиссер Бронислав Домбровский), мы угадываем в образах каждого из этих {245} произведений черты эпохи, и нужно отметить зоркость режиссеров и актеров, рисующих польскую аристократию или промышленных дельцов прошлого века. Они в самом деле очень наблюдательны, польские художники сцены. Менее всего интересовала их при постановке романа Пруса узколичная судьба героини произведения. Они порою вместе с инсценировщиком жертвовали твердым сюжетным развитием пьесы, они готовы были даже согласиться на некоторую утомительную тяжеловесность спектакля, лишь бы соединить жизнь избалованной Изабеллы Лэнцкой со всем аристократическим бытом Польши XIX века. И действительно, в галерее четко вырисованных образов они раскрывают процессы, происходившие в стране, — распад шляхетства, расцвет промышленного капитала, унизительное положение интеллигенции.

Из комедии Фредро, которую напрашивалось играть в тонах легкого, беззаботного фарса, они извлекли ее социальное зерно. Отнюдь не смакуя пикантности положений, а скорее, насмехаясь над ними, не скрывая своего иронического отношения к образам, рисуют они любовную интригу, в которой смешались муж, жена, любовник и лукавая субретка. В сценическом рисунке театр категоричен, отточен.

В спектаклях «Кукла», «Муж и жена» и своеобразно истолкованном «Сиде» резко выявились черты, коренящиеся в исконных традициях Польского театра. Есть доля известного рационализма и точной выверенности в искусстве польского актера, которое, однако, не носит отвлеченного и беспредметного характера. Это сказалось на трактовке театром «Сида», которая далека от французской традиции истолкования Корнеля. Режиссер Эдмунд Верциньский последовательно, без какого бы то ни было налета стилизации раскрывает сложнейшие переживания Родриго и Химены. Поэтому, несмотря на то, что спектакль показан в нарочито романтизированном стиле, проблема долга, чести, отношения к отчизне сохраняют в нем трепетную силу и современность. Тема ратного подвига, патриотизма является определяющей в строгом и монументальном исполнении Родриго Яном Кречмаром, порой даже жертвующим любовным пафосом. Спектакль театра Комеди Франсэз, который мы недавно видели в Москве, и спектакль Польского театра принципиально различны. Польские актеры наполняют «Сида» горячностью мысли, они гораздо меньше, чем французы, заботятся о внешней красоте и предельно заинтересованы его проблематикой.

{246} Коллектив обращается к широкому использованию русской и советской драматургии. Не со всем можно согласиться в истолковании Польским театром Чехова. Он очень хочет раскрыть и довести до предела динамичность чеховских пьес. При этом он упрощает их сложность. Нужно, впрочем, отметить, что некоторая опасность социологизирования, вообще проскальзывающая в спектаклях театра, сказалась наиболее сильно в «Дяде Ване» (режиссер Мария Верциньская). Хотелось бы, чтобы работа над этим спектаклем была продолжена и углублена театром, тем более что в нем уже есть несомненные удачи. И непоколебимо, как-то озлобленно уверенный в своей безупречности профессор Серебряков — Антон Ружицкий, и угловатая, беспокойная Соня — Рышарда Ханин — это настоящие чеховские образы. Более плодотворным оказалось обращение театра к гоголевской «Женитьбе». Юмор Гоголя ему ближе, и он свежо и полно прочел нашего великого классика. В отрывках из этого спектакля, показанных в концерте, блеснул хитрый и жизнерадостный талант одной из старейших; актрис Польского театра Мечиславы Цвиклинской в роли Феклы. Подчеркивая постоянный, все определяющий испуг своего героя перед жизнью, сыграл Подколесина Александр Дзвонковский.

Результаты успешных поисков театра сказались в спектаклях о наших днях — «Юлиус и Этель» Л. Кручковского и «Такие времена» Е. Юрандота. В раскрытии современности театр сохраняет смелость сценического решения и жажду отражения жизни в ее самых разнообразных проявлениях. Легкий, насмешливый юмор, с которым играют польские актеры комедию «Такие времена», отнюдь не снижает серьезности поднятых в пьесе проблем. Сжатость постановки пьесы Кручковского помогает раскрытию высокого гуманизма, который составляет сущность этой пьесы.

Редко испытываешь в театре такое волнение, как на спектакле «Юлиус и Этель», материалом для которого послужил потрясший весь мир процесс над супругами Розенберг. С самого начала, когда перед глазами зрителя впервые открываются зеленовато-серые стены тюремной камеры, и вплоть до заключительного, полного силы и веры обращения Юлиуса и Этели к зрителям, ни на минуту не ослабевает внимание зала, всецело захваченного этим строгим спектаклем. Ясность драматургического построения, точность режиссерской мысли и подлинная сосредоточенность актеров на внутренней жизни своих героев как {247} бы перебрасывают нити, крепко связывающие зрителя со сценой. Театр нигде не прибегает к внешним эффектам и не впадает в мелодраматизм. Наполненный большой душевностью, спектакль держится на высоте настоящей трагедии, воплощенной со скупостью и силой большого искусства, — нет ничего лишнего ни в сценическом исполнении, ни в тщательно продуманной трактовке талантливого режиссера Александра Бардини, ни в декорациях Отто Аскера, художника тонкого вкуса и верного чувства театра.

Польский театр — большой, сложный организм. Почти в каждой из перечисленных пьес мы встречались с новыми группами актеров и новыми именами режиссеров. Судя же по одной-двум ролям, трудно говорить об актерах. Оказывается совсем невозможным сколько-нибудь подробно останавливаться на ряде выдающихся индивидуальностей богатой дарованиями труппы, насчитывающей в своем составе таких представителей старшего поколения, как Ежи Лещинский и Мария Дулемба, и молодых актеров, как Миколайская, захватившая московского зрителя исполнением роли Этели, таких мастериц комедии, как Юстина Кречмарова, Барбара Людвижанска, Янина Романувна, такого режиссера и актера, как Мариан Выржиковский.

Но существенно важно то, что Польский театр дает возможность широкому развертыванию творчества актера. В качестве примера можно привести Нину Андрыч и Тадеуша Кондрата. Мы видели Тадеуша Кондрата в трех ролях, и московского зрителя поразила смелость сценического решения характеров. Он играл и трагический образ Юлиуса, и комедийную роль директора в «Таких временах», и окрашенный лирикой и юмором образ Саватеева в «Чужой тени» К. Симонова. Не прибегая к сложному гриму, не пытаясь спрятать свою индивидуальность, Тадеуш Кондрат в то же время поднимался до высот подлинно трагического пафоса в «Юлиусе и Этели» и находил легкие комедийные детали в «Таких временах». После того как Нина Андрыч показала образ Куклы в инсценировке романа Пруса, сделав само название определяющим зерно роли, она неожиданно нарисовала трагический и сложный образ Химены в «Сиде». Внутренний холод и светская чопорность горделивой польской аристократки сменились страстностью, мучительным разладом между понятием долга и любовью при строгой пластичности внешнего рисунка. Не менее разительны примеры Чеслава Воллейко, с самозабвенным юмором (порою переходящим даже в некоторое кокетство) играющего любовника в «Муже и жене» и дающего {248} образец строгости и трагической простоты в отрывках из Словацкого, и Эльжбеты Барщевской, показавшей Елену Андреевну в «Дяде Ване», изящный образ инфанты в «Сиде» и милое лукавство девушки в пьесе «Свечка погасла».

Гастроли Польского театра многое дали советскому зрителю и в своих удачах и в своих недостатках. И если Польский театр с уважением и любовью принимает уроки советского театра, то и советскому театру гастроли Польского театра принесут несомненную пользу.

«Литературная газета», 1954, 9 октября

# К спорам о системе Станиславского

Казалось бы, дискуссия, развернувшаяся вокруг системы Станиславского, должна охватить важнейшие вопросы театральной современности, но, поскольку она сводит систему к нескольким отрывочным положениям, все призывы приступить к творческому изучению наследия Станиславского, раздающиеся со страниц газеты «Советское искусство», остаются тщетными и неоправданными.

Появившиеся статьи обсуждают «метод физических действий» в отрыве от творческой концепции Станиславского в целом. Между тем ни один из элементов системы («сквозное действие», «куски», «физические действия» и т. д.) не может быть оторван от остальных. Станиславский разложил актерское творчество на составные элементы, определил значение каждого из них; в процессе учебно-педагогических занятий их легко усвоить по отдельности. Абстрагировать их можно в теории, в педагогике, а в творческой практике «сверхзадача» или «фантазия» не могут быть осуществлены без «внимания», «физических действий» и т. д. — одно непосредственно, неуловимо, неизбежно переходит в другое. В живом творчестве все они пребывают в нерасчленимом единстве. Насильственная изоляция или гиперболизация того или иного элемента, обращение его в самоцель приводит к тупику.

Опираясь на собственный актерский опыт, на опыт работы с несколькими поколениями актеров Художественного театра, Станиславский, по существу, обобщил итоги всей предшествующей истории актерского искусства. Он был проницательнейшим и восхищенным наблюдателем творчества Ермоловой, Сальвини, Шаляпина. Их искусство было {249} для него не только источником глубокого потрясения и эстетического наслаждения, но и предметом настойчивого, влюбленного изучения, он умел видеть своеобразие индивидуальности каждого из этих великих художников и вместе с тем открыл то общее, что объединяет их искусство. Он первым понял, что существует ряд законов органической жизни актера на сцене, неизбежно присутствующих в актерском творчестве и принимающих ту или иную форму в зависимости от данной индивидуальности и тех художественных задач, которые перед нею возникают.

Авторы ряда появившихся статей ошибочно отождествляют систему (сводя ее при этом лишь к «методу физических действий») с непосредственным творческим процессом. Станиславский полагал, что режиссер и актер должны найти приемы, позволяющие разбудить, направить творческий процесс, влиять на него, но не подменить его, ибо творческий процесс всегда есть глубоко индивидуальное дело творческой личности, дело художника, и было бы непростительным упрощением думать, что самое послушное выполнение тех или иных элементов системы исчерпывают создание сценического образа.

Другая распространившаяся методологическая ошибка заключается в подмене Станиславского — великого художника, мыслителя и учителя — плоско понятым Станиславским — школьным педагогом. Педагогика никогда не была для Станиславского делом отвлеченным, и она не может быть осознана вне всей его деятельности в области театра. На той или иной репетиции Станиславский мог увлечься и часто увлекался разработкой какого-либо одного элемента системы. Репетируя «Продавцов славы» и заставляя однажды пятнадцать раз повторить фразу: «Посмотрите, вот портрет!» — Станиславский добивался «массирования» фразы. Это была чистая педагогика. Но преобладающее количество репетиций догматическими не были. На них он был режиссером, пробуждающим в актере необходимые качества во всей совокупности.

О репетиционных приемах Станиславского вполне ясное представление дают — при всех своих недостатках и вынужденной ограниченности книги В. О. Топоркова и Н. М. Горчакова, без которых не обойдется ни один практик или исследователь системы. Через эти книги надо идти к восприятию «Работы актера над собой». Книга Топоркова передает метод «преображения» «штампованного» Топоркова в актера МХАТ. Топорков на каждой странице доказывает, что, направляя актера по «методу физических {250} действий». Станиславский одновременно дает ему психологические задачи, ни на секунду не оставляя без воздействия сознание актера. Станиславский настойчиво утверждал, что в актере нельзя сразу вызвать искреннее переживание, настоящие слезы и настоящий смех, но он никогда не говорил, что нельзя немедленно возбудить сознание актера. Восприятие актерского творчества как некоего синтетического психофизического акта, а самого актера как индивидуально сложной творческой личности — неизменно присутствовало у Станиславского. Может показаться почти анекдотическим случай, когда Качалов, который должен был вводиться на роль Чичикова, говорил, что, признавая ценность системы для воспитания актера, он, Качалов не принимает ее как метод создания образа. Константин Сергеевич, отражавший нападки Качалова, тем не менее специально просил В. Г. Сахновского не подготавливать с Качаловым эту роль «по системе».

В умелых руках «метод физических действий» становится очень полезным, но он оказывается опасным и вредным, если идти за мертвой буквой, а не существом его. Станиславский не раз отмечал приблизительность и неточность своей терминологии. Поэтому, споря об элементах системы или — тем более — применяя их, необходимо уловить действительный смысл того, что скрывалось за тем или иным термином для Станиславского. Когда-то жестоко нападали на Художественный театр за «закон внутреннего оправдания», понимая под ним требование непременного морального оправдания любого человека, которого играет актер, хотя этот термин обозначал лишь необходимость причинного психологического и целевого обоснования каждого поступка действующего лица. Так и при обсуждении «метода физических действий» многие участники дискуссии неумело схватились за терминологию Станиславского, обвиняя и оправдывая его в том, к чему он не причастен.

«Метод физических действий» не сводим к механическому сочетанию простейших действий. Станиславский, разрабатывая логику «физических действий», связывал ее с внутренней логикой поступков. Четко поставленные внутренние задачи и установленная логика «физических действий», тесно спаянные между собой, приводили к пробуждению настоящего переживания, то есть к полному синтезу внешней и внутренней жизни человека. Станиславский, по существу, разрушил давний спор о школах «представления» и «переживания», переведя вопрос о них в иную плоскость. Постоянно называя свою систему «системой переживания», {251} он фактически ликвидировал спор о возможности чистого «представления» или «переживания» на сцене, поставив вопрос об органическом единстве психической и физической жизни актера, которое неизменно наблюдал у гениальных актеров — у Ермоловой, Шаляпина, Сальвини, чье творчество являло чрезвычайно гармоническое сочетание всех — внешних и внутренних — элементов актерского искусства, охватывая всю психофизиологию актера.

Более того, в известном смысле можно говорить, что «метод физических действий» в очищенном, усовершенствованном, обогащенном виде возвращает к классическому традиционному методу Малого театра XIX века — времен его расцвета. Станиславский раскрыл законы органического актерского творчества, и в этом смысле можно говорить о том, что все великие актеры во все времена играли «по Станиславскому». Но многие детали в системе, в ее эволюции, в методике преподавания объясняются актерской и режиссерской индивидуальностью Станиславского.

О его личности не дают представления существующие и уже ставшие шаблонными оценки. Он всегда был одновременно любящим и ненавидящим, легко идущим навстречу и упрямым, бесстрашно ищущим нового и консерватором. Его проницательность, интуиция были громадны. Но если Немирович-Данченко мог всегда оценить жизнь театра в целом, определить главнейшее изо всей совокупности обстоятельств, то Станиславский в силу своего темперамента видел любой факт — порою вплоть до зауряднейшего — в огромных масштабах, преувеличенно, страстно и часто болезненно переживая происходившие в театре события, казавшиеся многим другим незначительными. Вместе с тем в нем был темперамент учителя, он любил учительство и дорожил им; советуя или предостерегая, он всегда выводил некую общеобязательную закономерность. Его способность к обобщению сочеталась со способностью предельно увлекаться тем, что он делал в данный момент. Оттого в разные моменты разработки системы он гиперболизировал отдельные ее моменты, которые затем занимали принадлежащее им место в общей грандиозной картине. Он всегда глубоко верил в то, что поглощало его сегодня, и в нем при его громадном уме и проницательности где-то сохранялась та «святая наивность», которой не было у Немировича-Данченко. В момент репетиции — и это было необыкновенно обаятельно — для него не существовало ничего, кроме сцены. Та же наивность огромного художника определяла его жизнь в течение спектакля. От всего этого {252} сложного и наивного восприятия театра оторвать его систему нельзя. Ее надо понять в сумме того, что он пережил и сделал на всем протяжении своей благородной и прекрасной жизни в искусстве.

Каждый этап в развитии системы органически вытекал из театрального миросозерцания Станиславского в целом; на каждом новом этапе Станиславский лишь «как будто» зачеркивал то, что разрабатывал на предыдущих. Увлекаясь тем или иным элементом актерского творчества, он в процессе непосредственной работы с актером неизменно приходил к целостному, всестороннему охвату образа. Он понимал, что любое подчеркивание технического приема разрушает образ. Когда однажды возник вопрос о возобновлении «Вишневого сада», Станиславский попросил нас вновь посмотреть спектакль. Роль Гаева принадлежала к его лучшим работам. Исполнение было законченно совершенным. Когда я сказал об этом Станиславскому, особенно отметив сцену приезда с торгов, он ответил, что его успех в этой сцене определен простейшим техническим приемом, увлекавшим его тогда: «Надо опустить лицевые мускулы…» — и позвал меня на следующий спектакль понаблюдать этот прием в еще более совершенном виде. Но на следующем спектакле образ был разрушен настойчивым и чрезмерным подчеркиванием этого приема и, встретив меня через несколько дней, Станиславский иронически и смущенно спросил: «Наиграл?»

«Физические действия», которые многим кажутся открытием Станиславского последних лет, он разрабатывал издавна и в разных постановках. Немало внимания было отдано им, в частности, на репетициях «Дней Турбиных» или «Фигаро», но основным творческим приемом в «Фигаро» было «течение дня», глубоко связанное и предопределенное самим материалом пьесы о «безумном дне». С каждой постановкой для Станиславского связывалась какая-либо наиболее дорогая, заветная мысль, выражавшая общий характер разрабатываемых в данном случае приемов. Даже работа над «Талантами и поклонниками», где замысел в целом не получил завершенного воплощения, была пронизана стремлением найти в Островском по-чеховски акварельные психологические тона.

Последние годы Станиславский был оторван непосредственно от театра, от большой сцены и, в непрерывных лабораторных занятиях разрабатывая систему, тосковал по возможности ставить спектакль. Жизнь театра он всегда любил во всех ее проявлениях и прежде бывал в театре {253} чуть ли не с двенадцати часов дня до двенадцати — часу ночи ежедневно; его рабочий день был предельно интенсивен и насыщен, он мог репетировать пять-шесть часов подряд, и только вечерний спектакль отрывал его от дневной репетиции. Лабораторный характер исканий Станиславского последних лет должен быть понят и принят. Его последние выводы во многом предопределены лабораторностью его работ этих лет. В отрыве от большого театра он утверждал подлинный театр здесь, в Леонтьевском переулке, и нигде, кроме Леонтьевского. Эта абсолютная убежденность в необходимости и новаторстве нового дела была ему нужна, как дыхание, вызывая неизбежное преувеличение ценности и значения разрабатываемых приемов. Но именно это и привело впоследствии иных его продолжателей и последователей к догматическому пониманию «метода физических действий», к обожествлению последнего этапа системы, о которой ее создатель всегда говорил, что она не догма, что она зависит от того, кто и как ею распоряжается.

Изучать творческие приемы Станиславского необходимо во всей полноте, здесь недопустима канонизация одних методов и пренебрежение другими, но вне проникновения в его миросозерцание, более того — в его личность, его приемы не могут быть поняты и исследованы. Станиславский всецело принадлежит отнюдь не мелкому, бытописательскому, а ярчайшему, мощному русскому реализму, восходящему к широким художественным обобщениям, который на рубеже XIX – XX веков обозначен именами Шаляпина, Репина, Горького. Скульптурная мощь Шаляпина, насыщенность Репина, энергичная яркость Горького едва ли были не ближе ему, чем Чехов. Без Немировича-Данченко он не поставил бы Чехова — он разломал бы его своею верностью XIX веку; для сценического рождения Чехова их соединение было необходимым. Однако их сочетание нельзя понимать односторонне, что Немирович-Данченко только вскрывал «подводное течение» пьесы, «психологизировал», а Станиславский только находил ей сценические формы, «театрализовал»: интуиция Станиславского была глубже его сценических привычек. Вероятно, то было время, о котором они оба говорили как о лучшем за всю их жизнь. Уже в 1907 году чеховское искусство казалось Станиславскому недостаточно ярким. В период своих символических исканий, исходя из реальных жизненных явлений, он доводил их до ярчайших, условных обобщений.

{254} В этом отношении Немирович-Данченко, начинавший как один из лучших представителей русской либеральной литературной интеллигенции, целиком связанный с эпохой, был много более подвержен новейшим течениям в философии и литературе. В сравнении с ним — как и в сравнении с Мейерхольдом особенно — Станиславский всегда был внутренне более неколебим. Репертуар Художественного театра, руководимый преимущественно Немировичем-Данченко, отразил все метания интеллигенции: философский пессимизм «Привидений», либеральный «Иван Миронович», республиканская трагедия «Юлий Цезарь», Леонид Андреев с его разработкой «вечных» вопросов; в эти годы «красоту» Немирович-Данченко воспринимает как «бессовестность», хотя в репертуар проникают «Осенние скрипки» или «Будет радость». В то время как в двадцатые годы Немирович-Данченко настойчиво прислушивается к тому, что живет в младшем поколении, Станиславский сближается с Неждановой, Суком, Собиновым.

Немирович-Данченко, считавший, что театральный художник всегда сопостановщик, в двадцатые — тридцатые годы много более, чем Станиславский, устремлен к поискам новых декоративных форм, к использованию всех возможностей театра. В известной мере романтическое решение «Блокады» (художник — Рабинович) было направлено им в противовес истолкованию «Бронепоезда», симовские декорации к которому, планировочно точные, но художественно традиционные, легко воспринимались как упрощенные.

В противоположность устремленности Немировича-Данченко к поискам новых театральных форм («Блокада», «Воскресение», «Травиата») Станиславский все более отходит от них. Неосуществленные замыслы «Плодов просвещения» или интермедий Сервантеса, относящиеся к первым годам революции, затем монументальный, «фантастический» (по формуле Вахтангова) реализм «Ревизора» с М. Чеховым — Хлестаковым выразили эпический размах и стремление к сгущенному обобщению, все более овладевавшее Станиславским.

Станиславский с каждым годом ставил мизансцену во все более тесную зависимость от актерского исполнения, даже в подчинение ему. Первоначально сцена леса в «Горячем сердце» была очень мило подготовлена режиссировавшими спектакль И. Я. Судаковым и М. М. Тархановым: по кочкам прыгали тихо-скромно одетые разбойники. Станиславский счел это непониманием хлыновщины, потребовал {255} пестрые костюмы ряженых, затем появились танцующие сквозь дыры сарая метлы, фантастическая «лошадь»; он закричал Москвину — Хлынову: «Доите ее, доите!» Он предлагал добиться такой органической жизни актера в образе, при которой, как он говорил, можно было поднять занавес с любой стороны, то есть чтобы актеры жили на сцене с той мерой содержательной правдивости и вместе с тем обрели бы такую сценическую выразительность, что для них не составят трудности никакие изменения мизансцен. В работе над «Талантами и поклонниками» Станиславский опробовал такой опыт: когда после репетиций в фойе впервые на сцене были поставлены декорации, он предложил актерам пойти на сцену, освоиться, «вжиться в декорации» и затем проиграть первое действие вне заранее закрепленного рисунка, с тем чтобы затем по его выбору отменить неверные и закрепить верные из импровизационно родившихся мизансцен, добиться плавного течения жизни, свойственного только данной пьесе, данной картине, данному событию, данным людям. Как известно, в «Тартюфе» закулисное пространство со всеми его лестницами, переходами и многочисленными артистическими уборными в процессе репетиций осваивалось, как дом Оргона.

В последние годы Станиславский пришел к выводу, что работу с художником лучше начинать после того, как пьеса проработана режиссером с коллективом актеров, тогда внешняя форма спектакля возникает органичнее, хотя сидеть над макетом было для него огромным удовольствием: он видел перед собой пространство, которым распоряжался и которое подчинял себе. Стиль был для него выражением той жизни, которая раскрывается в данной пьесе. Он воплощал не стиль Островского или Бомарше вообще, но конкретную пьесу Островского или Бомарше. Он, по существу, возражал против литературоведческого или историографического подхода, хотя, конечно, творческой пользы знаний, в особенности в момент подготовки режиссера к репетиции, не отрицал.

Все более определяющее значение в последние годы Станиславский придавал проблеме ритма в актерском исполнении, настаивая на его организующем значении, на своеобразии ритма жизни актера в той или иной роли. Он очень внимательно работал с актером над звуковым рисунком роли, «разминал фразы», разрабатывал пластический рисунок движений — отличным предлогом такой разработки явилась мелодрама «Сестры Жерар». Вообще постановки мелодрамы Станиславский несколько побаивался — {256} здесь не могло быть глубокого психологического оправдания, нужны были несколько иные приемы игры. В ходе репетиций за пренебрежение к внешнему мастерству Константин Сергеевич сурово выговаривал актерам, ставил в пример законченное мастерство Качалова. Когда на спектакль пришел Мейерхольд (он смотрел «Сестры Жерар», сидя рядом со Станиславским), он необычайно превознес работу с актером, хотя все в этом спектакле, казалось, противоречило его симпатиям тех лет. В целом спектакль, хотя жил долго, до закрытия Малой сцены, остался на полпути: внешнего мастерства добились не все, да и сам Станиславский считал эту работу в основном экспериментальной.

Станиславский полагал, что «Женитьба Фигаро» позволяет легкие иронические мизансцены, а в озорном «Горячем сердце» характер изображенной Островским жизни позволяет решать все большими глыбами. Если в чеховских спектаклях любой переход из одного кресла в другое скрывает филигранные оттенки человеческих отношений и настроений, одна мизансцена переливается в другую почти незаметно, то в «Горячем сердце» возникают люди, живущие отнюдь не более крупными чувствами по содержанию, но более мощными, кричащими кусками. В саду Хлынова Станиславский изобретательно строил парадоксальные мизансцены вокруг громадной, нелепой, недостроенной беседки, расположенной в середине сценической площадки, пригвождая внимание зрителя к актерам, доходившим до буффонного гротеска. В «Унтиловске» Леонова — в одной из самых сильных удач театра и в отношении актерского исполнения и в режиссерском решении — литературные качества Леонова, его трудный текст точно укладывались у Станиславского в плавное и выразительное течение жизни. Станиславский великолепно понял сценический ритм жизни заброшенного далекого захолустья, страстность происходящей там борьбы и затейливую природу темперамента леоновских «чудаков». Спектаклем владела чрезвычайно своеобразная, ярчайшая выразительность, иная, чем, скажем, возможна в пьесах Горького. Мизансцены точно выражали внутреннее действие: по любой фотографии, запечатлевшей тот или иной сценический момент, здесь легко понять основное содержание данного эпизода — в мизансценах был вскрыт внутренний конфликт пьесы.

Станиславский очень внимательно, по-режиссерски вникал в произведение, в мысль и стиль автора. Не случайно Немирович-Данченко, называя Художественный театр «театром {257} автора», подчеркивал, что искусство МХАТ определяется качеством и философией пьесы. В этом отношении, как и в понимании всех существенных вопросов искусства, а не в оценке тех или иных конкретных решений, никаких принципиальных разногласий между Станиславским и Немировичем-Данченко не возникало.

Применительно к классическим пьесам Немирович-Данченко считал необходимым очищать подлинную сущность пьесы от вторичного, наносного, связанного со сценическими привычками ушедшей эпохи. Грубый пример: в «Горе от ума» у Грибоедова согласно театральным условностям того времени три первых акта происходят в одной декорации, но сам Грибоедов сломал традицию, перенеся последний акт в другое помещение. Театры долго и послушно следовали Грибоедову. Пытаясь примирить непримиримые противоречия, связанные с эстетическими условностями времени, режиссеры Малого театра в спектакле 1911 года показали одно и то же помещение с разных точек зрения. Но прежние недоуменные вопросы оставались: почему в парадном зале Софья и Лиза ведут интимный диалог, почему в той же проходной комнате, где вечером идет бал, Фамусов днем занимается делами и принимает Скалозуба? Театру, предполагающему сосредоточиться на психологической сущности пьесы, было бы естественнее, отказываясь от условности, продиктованной Грибоедову театральными приемами его эпохи, показать сначала интимные комнаты барского особняка, затем кабинет Фамусова, гостиную, зал, где происходит бал, и т. д., что МХАТ и сделал в различных вариантах при постановке и возобновлении «Горя от ума».

К выбору отдельных приемов, отвечающих пьесе, оба руководителя МХАТ были требовательны как в незначительных деталях, так и в решающих моментах. В свое время чрезвычайно часто прибегали к «репликам в сторону», обозначающим «про себя». Актер, точно следуя ремарке автора, произносил реплику, отвернувшись от партнера. При постановке «Мертвых душ» в диалоге Чичикова с Собакевичем Станиславский восстал против обычного применения данного приема, указав, что такой резкий поворот неизбежно должен обратить внимание собеседника. Он предложил это «в сторону» откровенно говорить прямо в глаза партнеру между другими словами: «Ну продайте мне души! Черт его возьми!»

Станиславский воспринимал стилевые особенности пьесы через ту жизнь, которая в данной пьесе изображалась. {258} Вопрос о стиле настоятельно возник в десятых годах, когда появилось несколько мольеровских трактовок, вызывающих сопоставления и споры: «Мещанин во дворянстве», поставленный Комиссаржевским в декорациях Сапунова, «Дон Жуан» Мейерхольда и Головина в Александринском театре и «Мнимый больной» Станиславского и Бенуа. Своя мольеровская традиция была и в Малом театре — там играли все пьесы Мольера в стандартной декорации в стиле Комеди Франсэз, с минимальной мебелью и т. д. Актерски наиболее ярко выражал традиционную мольеровскую линию комедийный актер О. А. Правдин.

Комиссаржевский и в декорациях и в рисунке образов затейливо воскрешал стиль эпохи. Он показал нарядный спектакль с вводными интермедиями, роскошными костюмами, боскетами, бесконечными изысканными поклонами и реверансами, с подчеркнутым жеманством. Хороший и типично русский актер Неронов в главной роли пытался стилизовать себя под мольеровского француза, прибегая к приемам капризного, избалованного буржуа. Тяжесть внешних задач затемняла и тему и юмор пьесы. Мейерхольд стилизовал не эпоху Мольера, а придворный театр эпохи Мольера. Но в своей чрезвычайно изобретательной и пышной постановке — с арапчатами, со свечами на выдвинутой в зал авансцене, с ширмочками, которые переставлялись актерами на глазах у зрителя, — он, в отличие от реставрационных методов Старинного театра, не воссоздавал, не копировал театр времен Людовика XIV, а свободно фантазировал, передавал преимущественно свои субъективные представления о нем.

Станиславский предлагал через Мольера и вместе с Мольером посмотреть на изображенную им жизнь. Перенос «Мещанина во дворянстве» в декорации «Дон Жуана» был бы возможен: для Комиссаржевского и Мейерхольда, по существу, важнейшей задачей было решение стиля Мольера, а не данной пьесы. Но никак невозможно было бы перенести замысленного Мейерхольдом «Дон Жуана» в обстановку мхатовского «Мнимого больного»: комедия шла, согласно Мольеру, в одной, сделанной с необыкновенным вкусом декорации, достоверной, очень характерной для темы и сюжета, изображающей комнату с маленькими окнами, низким потолком, камином, большими удобными креслами, огромной кроватью и переполненную невероятным количеством банок от лекарств и клизм невообразимой формы и величины. Была и маленькая дверка, за которую среди диалога неожиданно убегал Арган — Станиславский {259} и возвращался оттуда облегченный, с совершенно блаженным выражением лица. Станиславский говорил, что исполнение Правдиным роли Аргана неинтересно уже по одному тому, что тот играет больного. Сам он подчеркивал врожденное здоровье Аргана — только оттого, что тот безвыходно сидит дома, у него было мучного цвета бабье плачущее лицо. Когда окружающие верили в неизлечимость его болезней, он был счастлив, когда они выражали недоверие — это громадное бесформенное существо в неизъяснимом домашнем одеянии искренне страдало. Станиславский доводил до острейшего гротеска жизненные положения пьесы. Так воспринимали проблему стиля Станиславский и Немирович-Данченко, неизменно связывавшие стиль с характером и сущностью образов, словарем, бытом данной пьесы (достаточно сопоставить иронический, графически сдержанный рисунок «На всякого мудреца» с психологическим гротеском и буффонадой «Горячего сердца»), хотя в теоретическом плане письменного закрепления их положения об утверждении на сцене авторского стиля не получили.

Система Станиславского не может быть сведена только к его книгам — она во всем живом творческом наследии, во всем опыте Художественного театра. Станиславским дан метод построения спектакля и воспитания актера. Система — эта сумма философских взглядов Станиславского и методология спектакля и роли. Но творческий метод МХАТ шире собственно системы — в него влились философия и опыт Немировича-Данченко, практика Качалова, Леонидова, Москвина и всего второго поколения актеров.

Станиславский и Немирович-Данченко представляли собой очень непохожие творческие индивидуальности и по художественной манере и по приемам работы, что не препятствовало, однако, актерам отлично воспринимать и того и другого. В непосредственной творческой работе должно было со временем произойти и произошло своеобразное освобождение друг от друга этих великих режиссеров, начинавших работу в Художественном театре в теснейшем союзе, в теснейшем, не повторявшемся в истории театра соавторстве. Их работа долгое время шла параллельно; нередко спектакли Станиславского выпускал Немирович-Данченко и гораздо чаще наоборот. Все попытки противопоставить их творческие методологии как враждебные и взаимоисключающие, сбросить со счетов творчество Немировича-Данченко порочны. Искусство и метод МХАТ всегда определяло наличие в нем двух его руководителей. Их теоретические {260} положения и формулировки не могут быть оторваны ни друг от друга, ни от практики созданного ими театра. У Станиславского нет четко и тщательно сформулированных мыслей о «втором плане», но у него не было спектаклей без «второго плана», без разработанного «второго плана» искусство МХАТ становится однолинейным. «Физическое самочувствие», которое искал с актерами Немирович-Данченко, не совпадает с «методом физических действий» Станиславского. «Поэзия» и «романтизм» в искусстве МХАТ идут от Немировича-Данченко. А самое лучшее время, говорили они, было, когда в первые годы они работали над постановками вместе, — как над Чеховым или «Горем от ума».

Целостное восприятие образа определило все высшие победы МХАТ и творческий метод его крупнейших актеров. «Дни Турбиных» стали одним из значительнейших достижений театра именно потому, что в период господства игры «отношения к образу» Художественный театр утверждал необходимость целостного восприятия образа, считая, что лобовой метод агитации в театре и деление действующих лиц на положительных и отрицательных изжили себя. В этом было полемическое значение спектакля, в котором театр — при непосредственном участии М. А. Булгакова, обладавшего заражающей способностью обнаружить в ходе репетиций сокровенное зерно каждого из действующих лиц, — пришел к точно найденному живому ритму жизни, возникавшей на сцене в ее прозаичности, в нерасчлененном единстве драматизма, юмора и лирики. МХАТ не воскрешал в Булгакове Чехова — участниками спектакля были вчерашние студийцы, не игравшие чеховских ролей. По масштабу дарований они, может быть, не поднимались до уровня ведущих актеров первого поколения МХАТ. Но они были богаче — они получили опыт первого поколения в очищенном виде, знали систему в ее органически развившейся полноте, они встретили Константина Сергеевича и Владимира Ивановича, когда те находились не в начале своего режиссерского пути, а во всеоружии мастерства. «Второй призыв» труппы МХАТ сложился в единое целое много быстрее, чем первый. Короткая пора студийности не прошла даром. Никто и ни в чем не повторял «стариков», никто не знал ограниченности амплуа — круг и масштаб ролей определялся личностью актера, но не характером сценических приемов.

Творческий метод театра, требования МХАТ к актеру нашли в современности наиболее полное воплощение в {261} Хмелеве. Первоначально он мог казаться пределом по-мхатовски воспринятого профессионализма, полнейшего, исчерпывающего перевоплощения. В нем не было ни москвинского напора, ни музыкальности Качалова, ни взрывчатых рывков гениального Леонидова. Во всех ролях Москвина постоянно звучало чувство России, сила национальной народной психологии. Творчество Леонидова окрашивала тема борьбы с несправедливостью. У Хмелева нельзя найти подобного единства. Баталов или Добронравов могли от спектакля к спектаклю менять отдельные куски и мизансцены. Хмелев всегда был точен и наполнен, вне пустот и наигрыша. В нем жили полная отдача себя роли и математическая точность воплощения, даже в гротесковом князе в «Дядюшкином сне». Все большие актеры работают непрерывно, но у Хмелева это свойство доходило до предела, он делался одержим ролью, он непрестанно копил материал для образа. Он искал точную характерность и через нее — сущность характера. В Алексее Турбине он нашел щеголеватую офицерскую подтянутость, внешнюю суховатость, четкую манеру говорить, а за ними — бескомпромиссность, предельную личную честность, знание службы и лишающую сомнений четкость кастового мировоззрения. Молодой актер, в Силане он показал старческую, но бодрую походку, народную речь и вместе с тем мудрый юмор, упрямство.

В последние годы Станиславский по большей части приходил на подготовленную, «распаханную» другими режиссерами пьесу. Готовивший «Дни Турбиных» И. Я. Судаков вложил в спектакль много неукротимой энергии и темперамента, точного понимания линии каждой роли, умения подвигнуть всех на работу. Станиславский в репетиционной работе сделал не так много, но он определил ключ к спектаклю, наметив очищение от натурализма и дав ряд блистательных режиссерских задач. Например, сцена приноса раненого Николки первоначально по тексту казалась неизбежно мелодраматической, так ее и репетировали — очень трогательно, наполненно, несколько крикливо и суетливо. Станиславский первоначальный рисунок отменил. Он утверждал, что дело не в слезах и суете, что Елена внутренне уже догадывается о гибели Алексея, только об этом думает, что она требует открыть правду, что она торжествует, услыхав правдивый ответ. Эта замечательная трагическая черта определила самое зерно созданного В. С. Соколовой образа. Соколова всегда несла какую-то особую пряную краску. Не очень красивая, она обладала {262} несравненным, нежнейшим обаянием. В ее Елене были влекущая женственность, товарищество с мужчинами, прекрасное, человечески чистое кокетство. В последнем акте она решала свое будущее чарующе легко, чуть ли не отчаянно, и при этом оставалась тревога за ее судьбу, атмосфера лишалась финального благополучия. От мажора, прямоты, воодушевления Тарасовой, от ясной душевной открытости и чистоты Еланской Соколову отличала какая-то недоговоренность. Раиса в «Унтиловске» написана не очень ясно, но Соколова находила разгадку в ее незащищенности. Ей было подвластно меньше ролей, чем другим актрисам, но ее ролей не мог так играть никто, кроме нее.

Можно было бы продолжить ряд примеров. Система, метод МХАТ в целом открывали актерскую индивидуальность через полноту перевоплощения, через целостное восприятие образа, через точность режиссерского замысла.

Из лекции в Академии общественных наук и в ГИТИСе. 1950 – 1955. Публикуется впервые

# Мария Казарес в спектакле «Мария Тюдор»

Мы впервые познакомились с Марией Казарес в известных кинофильмах «Пармская обитель» и «Свет и тень». Уже тогда среди сильного актерского ансамбля она привлекла настойчивое внимание своей оригинальной индивидуальностью — необычной остротой актерских приспособлений и глубиной психологических характеристик. Это впечатление подтвердилось ее первым московским выступлением в спектакле Национального народного театра — театра, руководимого Жаном Виларом, в комедии Мариво «Торжество любви», где она с таким тонким изяществом, лукавой иронией и высоким совершенством воплотила Леониду, показав себя мастером, до предела чувствующим капризный и искрометный стиль автора.

Естественны были ожидания зрителя, пришедшего на спектакль «Мария Тюдор» Гюго с Казарес в заглавной роли. Но все самые повышенные требования оказались превзойденными. Мы встретились с актрисой необыкновенной артистической дерзости, с проникновенным знатоком человеческой души. Вряд ли был в зале зритель, который не испытал в полной мере подлинного потрясения от ее вдохновенной и мастерской игры. И для нас, неотрывно следивших {263} из глубины зрительного зала за каждым ее, порою неожиданным, но восхищавшим движением, за каждой выразительной интонацией ее глуховатого голоса, было дорого неразрывное слияние совершенной техники с глубиной и искренностью переживаний.

Казарес не жалеет себя — она расходует свой неистощимый темперамент с расточительной силой. Перед зрителем возникает сложнейший образ Марии Тюдор — отталкивающий, страшный и одновременно жалкий и беспомощный, но созданный со всем свойственным Казарес как художнику актерским обаянием. Ее Мария Тюдор страшна в своем не знающем границ деспотизме, в удивительных переходах от умоляющей любви к неприкрытой злобе, в своем коварстве и пренебрежении к людям. Почти полностью разоблачив Марию Тюдор, Казарес внезапно обнаруживает всю силу ее эгоистической женской чувственной любви. Она как бы сошла со старинных гравюр — в тяжелых складках платья, с растопыренными пальцами хищных рук в красных перчатках, с мерной, почти мужской походкой, животом вперед. Она умеет быть и королевски гордой, и женственно нежной, и тоскующей. Она посылает на казнь Фабиани, в последний раз лаская его голову и впиваясь глазами в милые ей черты этого ничтожного авантюриста и проходимца. Она, почти ликуя, обвиняет его в покушении на ее жизнь. Нетерпеливо, забыв королевское достоинство, разговаривает она с Джен, выпытывая у нее правду о Фабиани, — она может дать волю ревности, призывая в свидетели измены фаворита весь окружающий ее двор, бесстыдно обнажая перед собравшимися темную бездну своих чувств. Она порой женственно нежна, но она не стесняется применить свою почти мужскую грубую физическую силу, выкручивая руки неверному возлюбленному. И одновременно — она любит, любит бешено, любит до слез, и эта всепоглощающая страсть не только поражает — она пугает своей уродливой мощью.

Так строит образ Тюдор Мария Казарес. При всей дерзости сценического рисунка она нигде не покидает границ строгого и изысканного вкуса. Играя отталкивающего и страшного человека, она не боится показать всю многогранность его переживаний и вместе с тем остается сценически обаятельной и, потрясая зрителя, дает ему полноту эстетического наслаждения. Она находит твердую опору в умной и тонкой режиссуре Вилара, предельно четко вскрывшего пьесу и создавшего точный и согласованный актерский ансамбль.

{264} Каждый сценический образ ясно и свежо истолкован театром — и холодный, капризный, трусливо-жадно защищающий свою жалкую жизнь Фабиани (Роже Мольен), и замкнутый в себе прямолинейно честный и грубоватый Гильбер (Жорж Вильсон), и тоскующая, строгая Джен (Моник Шометт), и умный, исполненный достоинства еврей (Жан-Поль Мулино), и полный острого юмора Фарисби (Даниэль Сорано), да и все другие участники спектакля, для которого Вилар нашел убедительную и строгую форму. И оттого, что этот спектакль гармоничен и закончен, еще яснее вырастает артистическая мощь Марии Казарес.

Францию можно поздравить с появлением большой актрисы, с блеском и глубиной развивающей лучшие традиции французского театрального искусства.

«Les nouvelles de Moscou», 1957, 27 октября

# «Жизнь Галилея» Берлинер ансамбль в Москве

Первый же спектакль Берлинер ансамбля подтвердил ожидания, связанные с приездом прославленного театра в Москву. Мы давно и хорошо знали его прогрессивную роль, его новаторский вклад в национальное театральное искусство, его влияние на передовые зарубежные театры, его борьбу за мир: не напрасно голубь Пикассо украшает его белый занавес. Берлинер ансамбль приехал в Москву, незадолго перед этим понеся утрату, скорбь по которой разделяет с ним прогрессивная общественность всего мира: умер основатель и вдохновитель театра Бертольт Брехт. Верный памяти своего основателя, театр выбрал для первой же своей новой постановки одну из наиболее принципиальных пьес Брехта — «Жизнь Галилея», которой и начал гастроли в Москве. Уже по этому спектаклю можно с уверенностью сказать, что дух Брехта продолжает жить в театре, что он пронизывает собой каждый творческий шаг этого замечательного театрального коллектива. «Жизнь Галилея», несомненно, программная постановка. Она декларирует направленность театра. В этом смысле спектакль говорит и о творческих намерениях театра; возрождая на сцене давнюю пьесу Брехта, театр смотрит не только в свое прошлое, но и в свое будущее.

Пьеса Брехта очень трудна для сценического решения. Она лишена крупных сценических событий, способных непосредственно {265} приковать внимание зала. Она требует глубокого проникновения в беспокойную, ищущую мысль автора, в те важнейшие философские вопросы, которыми он взволнованно и предельно заинтересован. И хотя сюжет пьесы отнесен к XVII веку, хотя сама пьеса написана накануне последней мировой войны, она звучит сейчас остросовременно и предостерегающе. Брехт ставит проблему широко и сильно. Судьба науки, более того, сознание личной ответственности за ее развитие, принципиальность отношения к жизни, измена самому себе стали основной темой этой беспощадной философской драмы. Брехт изображает великого ученого, задержавшего своим отречением от истины ход мировой науки и предавшего ее в руки реакции. Он окружает Галилея преданными друзьями, умными врагами, хитрыми политиками. Он судит о них не только в плане моральном, но и в плане историческом. Ощущение эпохи рассеяно в пьесе в отдельных зорких наблюдениях, четких деталях, философских размышлениях. Брехт пробуждает активную мысль зрителя, заставляя новыми глазами посмотреть на воскрешенную перед ним картину далекой отошедшей жизни, рассмотреть в ней проблемы, насущно близкие современному зрителю, и самому вынести приговор.

Мы увидели спектакль, тщательно и любовно отделанный в каждой его детали. Он глубоко реалистичен в самом своем существе. Стиль всей режиссерской работы (постановка Эриха Энгеля) отличается большой четкостью и предметностью. Режиссура безошибочно знает, на какой момент действия должно быть направлено особое внимание зрителя. Она не допускает на сцене ни одного лишнего аксессуара. Точное и очень простое декоративное оформление — полированные коричневые высокие стены — оставляет свободной широкую, просторную сценическую площадку и лишь отдельными скупыми деталями обстановки передает атмосферу эпохи. Так же целесообразно, скупо, но верно строятся и мизансцены. В них удобно и хорошо играть актерам. Сценические образы, вплоть до эпизодических, разработаны с той же тщательностью и придирчивой требовательностью, которые свойственны спектаклю в целом. Он кажется несколько замедленным в первой части, насыщенным и темпераментным во второй, где сцена карнавала и эпизод у папы свидетельствуют о тонком режиссерском мастерстве. Словно из далекого прошлого возникает карнавал с кривляющимися участниками, с огромной бутафорской фигурой Галилея, которая завершает это задорное и грубоватое шествие. Великолепно сделана сцена постепенного {266} изысканного облачения папы, сопровождающее рисунок исключительной психологической тонкости, — сговор умных врагов.

В центре спектакля исполнитель роли Галилея — Эрнст Буш, актер подлинной трагической наполненности. Он дает очертание образа интересного и сложного в грубоватой, но умной манере. Не сразу угадаешь великого ученого в этой мощной и такой земной фигуре, с умелыми и хваткими повадками мастерового, с твердой и уверенной походкой. Но за внешними чертами, превосходно схваченными актером, постепенно различаешь напряженный ум, здоровый скепсис, крепкую иронию, полнокровное жизнелюбие творца нового. И тем страшнее потухший и угасший Галилей финала, сохраняющий еще внешнюю крепость фигуры, но уже уныло шаркающий ногами, кутающийся в теплый халат, равнодушно ужинающий — с ясным и отчетливым сознанием безнадежности совершенного им поступка.

Два таких разных женских образа дают Ангелика Гурвиц, играющая госпожу Сарти с трогательной и строгой теплотой, и Регина Лютц, которая с жестокой силой передает биографию дочери Галилея, ее превращение из нежной, пленительной юной девушки в замкнутую, строгую тюремщицу отца. Нет возможности перечислить длинный список всех составляющих единый талантливый ансамбль участников спектакля, каждому из которых свойственна характерность и точность в решении сценических образов. Достаточно назвать, к примеру, Эрнста Отто Фурманна, дающего отточенный облик врага Галилея — папы Урбана VIII — тончайшего политика, изысканного собеседника, твердой воли человека.

Заслуженный успех сопровождал первый, такой благородный и строгий спектакль наших гостей. С тем большим интересом мы ждем дальнейших спектаклей, которые, бесспорно, дадут богатый материал для более подробного суждения об особенностях высокого мастерства Берлинер ансамбля.

«Правда», 1957, 11 мая

# А. О. Степанова — Елизавета «Мария Стюарт» Ф. Шиллера

Мы впервые видим Степанову — Елизавету Английскую в сцене приема послов. Из холодной пустоты тюремного замка Фотерингея, где заключена Мария Стюарт, зритель попадает {267} в великолепие елизаветинских покоев. Художник Б. Эрдман, оформивший спектакль «Мария, Стюарт» в МХАТ, скуп, точен и смел. Кремовый гобелен, изображающий Елизавету, занимает всю правую стену, как бы устремляясь к трону, на котором сидит сама Елизавета. Ее облик занимателен и необычен. У нее высокая, стройная и худощавая фигура. Она некрасива, но отнюдь не уродлива. Есть свое злое обаяние в этой надменной женщине, облаченной в тяжелую парчу, с привычной повелительностью редких жестов. Она несомненно умна. Беседу с французскими послами она ведет неторопливо, точно взвешивая каждое слово и рассчитывая каждое движение. Она выносит решения, уклончиво их формулируя. Она обещает, не соглашаясь. Покоясь на троне, она упивается своей мощью, хорошо сознавая полноту принадлежащей ей власти. Играть роль королевы доставляет ей подлинное наслаждение. Щегольски и торжественно, ударом шпаги посвящает она посла Франции, представляющего ее жениха, в кавалеры Ордена подвязки. По сравнению с Марией, с которой мы встретились в первой картине, Елизавета великолепна и блестяща. Но за всей нарядной пышностью, за всем неутомимым наслаждением властью в ней таится нечто тревожное и беспокойное — слишком нарочито она демонстрирует свое королевское величие, и не всегда ее блистательная игра в королеву способна скрыть ее томление, которое сказывается в быстрых вопрошающих взглядах, брошенных на Лестера, в неожиданной дрожи гневного металлического голоса, когда она зло пресекает бестактность французского посла, заступившегося за ненавистную шотландскую королеву, в торопливых движениях длинных и тонких пальцев ее суховатой руки, которыми она оправляет свое блещущее платье.

Ей необходима смерть Марии. Мария должна исчезнуть — во имя благополучия Елизаветы, во имя политических соображений. Но Елизавета должна остаться чистой — в глазах народа, в глазах мирового общественного мнения, более того, даже в своих собственных глазах: до таких гигантских размеров доходит искреннее лицемерие королевы. Мария должна исчезнуть из жизни тихо и неслышно. Елизавету явно раздражает несговорчивость Паулета, недогадливость окружающих. Порою резкий окрик прерывает ее привычную и хорошо выработанную сдержанность. Она болезненно чутка ко всему, что даже незаметно затрагивает ее женскую, королевскую гордость. Влюбленно смотрит она на Лестера, радостно и чувственно принимая его грубоватые {268} шутки. Несомненно, эта жестковатая женщина мастерица любить: при всей своей внешней колючести она женственна, она несомненно женственна. Как нежно и властно подходит она к Мортимеру, как дразняще поглаживает его юное и чистое лицо, как впивается взглядом из-под опущенных ресниц в своего скрытого врага, вынуждая у него согласие на тайное убийство Марии и недвусмысленно предлагая ему взамен свою изощренную любовь — любовь «королевы-девственницы». Как уверенно соглашается она на свидание с Марией, побежденная уговорами и близостью Лестера, почти поверив в свою победу над нею, не только как над политическим врагом, но и как над соперницей: она готова на все, чтобы сохранить для себя своего любовника и вознаградить его за свой предполагаемый брак с представителем французской королевской фамилии. Да, она готова изменить своей обычной проницательности ради Лестера, эта женщина с вьющимися рыжими волосами, с надменным и чувственным лицом, с полузакрытыми глазами, с внезапной и причудливой сменой настроений, с таким трудным упорством защищающая свои права на трон, — женщина, в которой течет похотливая кровь Генриха VIII и Анны Болейн.

Счастливая и высокомерная, откровенно вызывающая, появляется Елизавета в платье амазонки со стеком в руках перед Марией. Она не в силах удержаться от оскорблений, она сухо и отрывисто осыпает ими униженную Марию — чтобы быть униженной в свою очередь. Торжество, которого она ждала, оказывается мнимым. И внезапно Елизавета обнаруживает свое бессилие. Она сметена и раздавлена, она готова ударить Марию стеком, которым до этого иронически поигрывала. Но она бежит перед победоносным, обличительным гневом соперницы, бежит жалко, позорно, боковой парковой дорожкой, бежит, теряя горделивую королевскую осанку и увлекая за собой растерявшуюся свиту.

Елизавета неистовствует в своем кабинете, украшенном уносящимися ввысь цветными витражами. Она не в силах владеть собой. Ревность и сознание перенесенного унижения терзают ее. Счастливое спасение от покушения, гул толпы, собравшейся у дворца, укрепляют ее решение казнить Марию. Степанова не боится самых резких и смелых красок — задыхаясь от гнева, страстно любя и ненавидя Лестера, безжалостно обвиняя его и трепетно ожидая оправдания, она швыряет в него первыми попавшимися под руку предметами, и только самоуверенность Лестера заставляет ее опомниться. К ней возвращается ее расчетливая {269} подозрительность: торжествуя, легко к спокойно, не сводя глаз с Лестера, она приказывает ему возвестить Марии приговор. Но вновь уклончивой и зыбкой становится Елизавета — Степанова, когда она небрежно передает Девисону подписанный ею смертный приговор.

Заключительную короткую сцену Степанова проводит с минимумом движений, как бы прикованная к завоеванному и навсегда закрепленному за нею трону, ожидая известия о смерти Марии. Но и победившая, она перекладывает вину за казнь Марии на плечи своих советников. Она легко обвиняет Берли, она спокойно примиряется с уходом Тальбота, она выносит суровый приговор Девисону, и только весть об отъезде Лестера на миг сокрушает ее. Она испытывает почти физическую боль. Шатаясь, сгибается она от тяжести полученного известия. Но огромной силой неистового честолюбия она побеждает свою слабость. Она выпрямляется и так остается в памяти зрителей — закованная в золотую парчу, странный, сложный образ, в котором искусство актрисы вскрыло тончайшие внутренние ходы.

Исполнение Степановой разрушает многие сложившиеся традиционные представления о шиллеровской Елизавете. Превосходный перевод Пастернака приблизил к нашему сознанию трагедию Шиллера. Изощренное мастерство Степановой сделало увлекательным и новым жестокий образ королевы Елизаветы. Степанова раскрыла сатанинскую силу честолюбия, страстную чувственность, политический авантюризм, бушевавшие в этой женщине, и осудила ее сурово.

«Огонек», 1957, № 28

# «Каменное гнездо» Малый театр

На этот раз занавес Малого театра открыл перед нами картину жизни далекой финской усадьбы. Шла пьеса недавно скончавшейся оригинальной и сильной финской писательницы Хеллы Вуолийоки «Каменное гнездо» («Женщины из Нискавуори»).

В одно из посещений Хельсинки мне довелось встретиться с нею в ее ласковой небольшой квартирке, в которой собрались люди разных профессий и возрастов — и совсем юные горячие актеры, и приобретшие известность поэты, и находящиеся в страстных поисках верного пути {270} художники. Их всех объединяла личность хозяйки, несмотря на свой пожилой возраст жившей интересами современности и умевшей направить беседу к насущным проблемам искусства. Она была неутомимым борцом за мир, человеком большого сердца и прозорливого ума. Она смотрела на жизнь сложно и глубоко. Все ее творчество покоилось на точном знании жизни, и ее художественный взор никогда не отворачивался от трудностей и противоречий. Все эти качества полностью отразились и в ее пьесе «Каменное гнездо», наполненной воинствующим гуманизмом и по праву привлекающей внимание советских театров. Когда Вуолийоки рассказывает о судьбах властной хозяйки Нискавуори, молодой, независимой учительницы Илоны, о страсти молодого сына хозяйки, она рисует столкновения людей резким, мужским почерком.

Малый театр верно (в особенности в первой части спектакля) почувствовал замкнутую и тяжелую атмосферу точно сделанной, но наполненной внутренним беспокойством пьесы и верно передал ощущение привычного тяжелого быта этого поместья с крепкими, устойчивыми стенами, с увесистой мебелью, десятилетиями стоящей на том же месте; он дал в ряде эпизодов четкие и ясные характеристики общества Нискавуори, с его привычной, размеренной жизнью, фальшивой моралью, не побоявшись остроты и не сглаживая противоречий. Возможно, что театр был в этой области несколько однокрасочен и режиссерский рисунок исчерпывался в первых картинах, но его основное внимание было направлено на характеристику центральных образов пьесы, на центральный ее конфликт, в котором наиболее полно выразились особенности дарования Вуолийоки.

В. Пашенная с огромной и первоначально скрытой силой исполняет роль старой хозяйки Нискавуори в полном соответствии с тонким и умным замыслом автора. Вряд ли можно ставить знак равенства между Вассой Железновой и хозяйкой Нискавуори: Пашенная счастливо избегает столь опасного лично для нее, как актрисы, сравнения после выдающегося исполнения роли Вассы. Есть благородная величавость в ее неспешном поведении; от нее веет размеренным уютом и властным спокойствием. Актриса постепенно допускает зрителя во внутренний мир этого парадоксального и занимательного образа, в те бури, которые бушуют в душе хозяйки. Она как бы пристально вглядывается в людей, чтобы дать им настоящую оценку, которой ей не с кем поделиться, — она чувствует себя намного {271} выше окружающих, потому что несет в себе горькое знание жизни. Она выступает за охрану незыблемых устоев быта, но она уважает мужество и смелость тех, кто готов разрушить упорно и почти безнадежно защищаемое это «каменное гнездо». Пашенная блистательно проводит сцену, когда ядовито и тонко вливает в Илону сомнения в любви к ней Аарне, становясь порою цинически откровенной в описаниях отношений Аарне и его жены, и она же глубоко и сильно оценивает независимую любовь Илоны. Настаивая на разрыве Аарне с Илоной, она одновременно презирает его трусливое бегство от любимой и затем восхищается его внезапным решением расстаться с семьей. Пашенная заканчивает роль сильным и мощным темпераментным приветом бунту Аарне, обнаруживая огненную силу страсти и жажду жизни, которыми наполнена эта такая с виду спокойная женщина.

В роли Илоны впервые в качестве драматической актрисы дебютировала Р. Нифонтова, известная зрителям по кино. Может быть, порою в ряде сцен хотелось бы от Нифонтовой более яркого темперамента и большей театральной выразительности, порою сказывается в ее игре известная сценическая неуверенность, но — самое главное — Нифонтова, подобно Пашенной, отказывается от прямолинейного решения образа; она предпочитает мягкость резкости, внутреннее упорство внешнему упрямству и передает тему свежести, ворвавшейся вместе с ней в поместье Нискавуори, красками чистыми и светлыми. Ю. Аверин играет Аарне с большой простотой, несомненным сценическим вкусом, но его Аарне недостает молодости и той тоски по неизведанному, желания вырваться на просторы, без которых образ неубедителен: благообразный и скромный Аарне — Аверин наверняка бы остался со своей женой Мартой, которую сильно и правдиво играет В. Евстратова.

Театр сделал хорошее дело — и потому, что пополнил репертуар значительной пьесой, и потому, что нашел в целом верный ключ к ее исполнению.

«Правда», 1957, 18 ноября

# Итальянские впечатления

Я не был в Италии давно — больше тридцати лет, и возможность познакомиться с состоянием современного итальянского театрального искусства не могла не показаться привлекательной.

{272} Я еще хорошо помнил итальянские бродячие труппы во главе с именитыми гастролерами, переезжавшие после недолгого пребывания из города в город, труппы, не обладавшие специальными декорациями и пользовавшиеся ассортиментом готовых, порядочно потрепанных нейтральных павильонов, задников и кулис, имеющихся в довольно ограниченном количестве в многочисленных театральных зданиях Италии. Я помнил посещение совместно с А. М. Горьким деревянного, под открытым небом театра-эстрады в Сорренто, где под громкие и озорные выкрики и аплодисменты играл сын великого неаполитанского актера, драматурга и хранителя традиций театра масок Эдуардо Скарпетта — Винченцо Скарпетта, к огорчению Алексея Максимовича лишь напоминавший, но отнюдь не заменивший своего знаменитого отца. Я помнил замечательного актера Рафаэля Вивиани — небольшого роста, с хрипловатым голосом, непобедимым обаянием, игравшего два раза в вечер свою пьесу «Рыбаки», в которой он с необычайной человеческой правдивостью создавал образ простого неаполитанского рыбака. Сейчас пьесы Вивиани, составлявшие его постоянный репертуар, вновь возвращены на сцену итальянского театра его сыном — режиссером и актером.

В прежний приезд меня поразили демократизм, народность итальянского театра. Выступления Скарпетта-сына и в особенности обстановка, в которой два раза в вечер проходили спектакли театра Вивиани, свидетельствовали о горячем отклике широкого зрителя. Этому несомненно способствовала особая оплата посещения театров, которую я не встречал в театрах других европейских стран. Зритель приобретал право на вход в театр, оплачивая ингрессо — входной билет, предоставлявший возможность, стоя в променуаре, смотреть спектакль. Место в партере или на балконе оплачивалось дополнительно. Сейчас ингрессо если и сохранились, то скорее формально: они обратились в большинстве случаев в стоячие места на галерке, резко разграничив состоятельных и небогатых зрителей. В этом факте отразилось одно из основных противоречий, переживаемых итальянским театром, которое не может не бросаться в глаза даже в течение недолгого пребывания в Италии. Ни в одном из театров я не увидел того народного зрителя, которого я наблюдал когда-то на спектаклях Вивиани.

Может показаться, что я жалею об уходящем времени странствующего театра, милого сердцу такого же странствующего туриста; но советских зрителей менее всего позволительно {273} заподозрить в стремлении поддерживать случайность ансамбля и нехудожественность постановок из-за этнографических увлечений. Не имея возможности и достаточных знаний для подробного анализа, я указываю лишь на бросающийся путешественнику в глаза факт — все больший отрыв театра от широких демократических масс наряду с несомненным и значительным повышением его общей культуры.

Что говорить о драматических театрах — примером может служить и положение оперных театров Италии. Мне довелось побывать в крупнейших оперных театрах Италии — в Римском оперном и знаменитом миланском Ла Скала. Оба театра имеют довольно обширный репертуар — в течение сезона они дают около двадцати постановок, причем даже в случае возобновления тщательно пересматривают декорационное оформление спектакля, не говоря уже о сценических и музыкальных репетициях. Казалось бы, жить и радоваться! Но каждая постановка в среднем выдерживает не больше четырех-пяти спектаклей. Ни столица Италии Рим, ни крупнейший промышленный и культурный центр Милан, где творили Верди, Пуччини, Баттистини и Карузо, не могут собрать большого количества зрителей при более чем миллионном населении городов. Содержание театров даже при государственной субсидии обходится баснословно дорого. Места дороги, и в залах театров половину зрителей составляют туристы, естественно стремящиеся увидеть спектакли Ла Скала.

Поднять занавес в Римском оперном театре стоит более миллиона лир. В театрах большой хор и оркестр — в Риме хор насчитывает, так же как оркестр, сто человек. Тем не менее постоянной труппы солистов, позволяющей создать единый творческий ансамбль, в оперных театрах не существует, как нет их и в театрах драматических. Собственно, оркестр и хор составляют — наравне с компримариями и исполнителями вторых партий — подлинную основу театров, обеспечивающую высокие музыкальные качества спектаклей. Солисты приглашаются на данную оперу, на точный срок, который фиксируется задолго до начала сезона. Ла Скала практикует не только приглашение иностранных исполнителей — представителей той страны, в которой родилась данная опера, — более того, иностранные оперы, как правило, исполняются на языке, на котором они написаны. И это имеет серьезные художественные основания, ибо само словесное звукосочетание, совпадающее с музыкой, иное на каждом языке. Не напрасно такой порядок {274} распространился теперь и на крупные оперные театры мира (Метрополитен-опера в Нью-Йорке), хотя преобладание знаменитых гастролеров порою приводит к созданию нездоровой творческой атмосферы.

Размах репертуара грандиозен — от старой классики до новейших модернистов. Он требует огромной музыкальной чуткости. Здесь Верди, Доницетти, Яначек, Даргомыжский, Стравинский, Вебер, Вагнер, Равель, Пуччини, Прокофьев.

В Ла Скала мне пришлось присутствовать на премьере вечера Равеля. Оперы исполнялись на французском языке и были поставлены французским режиссером. Это очень изящный, даже рафинированный спектакль. Наиболее удачна его первая часть — «Испанский час», в которой великолепно уловлен самый стиль Равеля — острый, пряный и классический одновременно. Очень приятна декорация, изображающая часовую мастерскую изящно по краскам и с должной иронией. Я помню, что Станиславский, ставя «Фигаро», неизменно подчеркивал, что это «Испания, увиденная и рассказанная французом». Вот точно так же в постановке «Испанского часа» выражен этот стиль «французской Испании». Но в то же время режиссер нигде не хочет перешагнуть грани легкого анекдота, лишь намеком рисуя социальную принадлежность героев, важную для Равеля.

Такую же «французскую испанку» дает и превосходная исполнительница центральной женской роли Жаклин Брюмер, поющая и играющая лукавую жену часового мастера с чисто французским изяществом и грацией. Менее удовлетворительными показались мне остальные две части спектакля. «Дитя и волшебство» бедна по режиссерской и декоративной фантазии. Сон маленького французского школьника допускает гораздо больше изобретательности, неожиданности и парадоксальности, чем довольно шаблонное изображение оживших деревьев. Советский театр достиг в этой области гораздо большего разнообразия, и, как мне показалось, великолепные технические возможности усовершенствованной сцены Ла Скала были на этот раз использованы далеко не в полной мере. Балет «Вальс», составивший заключительную часть вечера, показал, что на этот вид искусства большое влияние имеют традиции ревю и варьете; это влияние явно сказалось как на самом хореографическом рисунке, так и на характере и цвете костюмов. Вся музыкальная часть спектакля — в части {275} оркестровой и интонационной — стоит на большой высоте; музыка Равеля донесена с подлинным искусством и всей изощренностью звуковой палитры композитора.

Римская опера играла «Паяцы» Леонкавалло и «Джанни Скикки» Пуччини в связи с отмечающимися юбилейными датами обоих композиторов. В одном спектакле мы увидели оперы, исполненные в разном стиле и различными сценическими приемами. «Паяцы» вводили нас в мир старой оперы. Казалось, не было проявлено сколько-нибудь существенных творческих усилий, чтобы опера зазвучала в каких-либо своих элементах по-новому: все было чисто и нарядно — нарядный пейзаж, нарядные крестьянские костюмы, хороший, бодрый ритм незатейливого произведения с минимальной заботой об оправданности мизансцены; хорошенькая и юная Недда спокойно прогуливалась за спиной Тонио, который направлял в это время свои страстные признания не столько к ней, сколько в великолепно звучащий, наполненный страстью и темпераментом оркестр. Знаменитый тенор уверенно подходил к рампе, давая изумительное и за душу хватающее «си» в не менее знаменитом ариозо. Начинался неожиданный пляс крестьян под прозрачный хор колоколов.

Но в этот спектакль, не отличавшийся законченностью и единством, врывалось несомненной вокальной силы исполнение роли Канио Марио дель Монако — одним из лучших итальянских певцов. Не очень высокий, но мужественный, красивый типично итальянской красотой, играющий темпераментно, но несколько внешне и со всеми привычными приемами, он рисовал сильный вокальный образ Канио.

И что еще бросалось в глаза и приходило в убедительное противоречие с нашей традицией исполнения пролога — это очень мягкая, лирическая интерпретация, я сказал бы, отнюдь не сентиментальная, а подлинно гуманистическая и предельно человечная. Тонио пел певец, не обладавший большими вокальными данными, но самый характер толкования (вспомним Тонио — Тито Гобби в фильме «Паяцы») был вполне убедителен.

Вслед за шумным успехом дель Монако, за бесконечными вызовами артиста и его ответными приветствиями шумящему и кричащему залу, на сцене появился «Джанни Скикки» Пуччини — представление иного стиля и иной манеры. Спектакль продемонстрировал полный отказ от старой манеры игры.

Я помню, что Немирович-Данченко неоднократно обращался мыслями к этому действительно первоклассному {276} произведению, соединяющему блестящий юмор с великолепной оркестровкой и точной характеристикой действующих лиц. И нужно сказать, что Римский оперный театр с полным блеском и отличным результатом использовал все преимущества, предоставленные ему оперой Пуччини. Ставил оперу ее либреттист — Форцано. Может быть, поэтому в постановке наблюдалось тонкое понимание стиля произведения, близкого по сюжету бен-джонсоновскому «Вольпоне», традициями восходящего к бытовой итальянской новелле XVI века. Так опера и поставлена — вполне реалистически, в павильоне, напоминающем рисунки того времени, и с целой галереей характерных образов, во главе которых стоит, конечно, Тито Гобби, артистично и с большим юмором играющий центральную роль продувного наследника, подменяющего умершего богача и проводящего за нос своих сонаследников. Тито Гобби — очень мягкий, музыкальный певец и талантливый, с огромным чувством юмора актер, легко и свободно лепящий образ, в котором воедино сплетается простодушие с хитростью и здоровой жаждой жизни.

Заканчивая обзор музыкальных театров, я должен остановиться на балетном вечере в Римской опере, отданном постановкам нашего соотечественника Леонида Мясина. Мясин, еще юношей, будучи воспитанником балетного училища, участвовал в спектаклях Малого театра. Я хорошо помню свои гимназические впечатления от стройного, нервного и очень искреннего юноши, который играл роли гимназистов в спектаклях с участием Южина, Лешковской, Никулиной, Рощиной-Инсаровой. Он имел большой успех, и ему сулили блестящее будущее. Но по окончании школы, еще до первой мировой войны, его пригласил для участия в парижских спектаклях Дягилев. Он сыграл роль Иосифа в балете Штрауса «Иосиф Прекрасный» и вскоре стал одним из ведущих балетмейстеров Западной Европы и Америки. Леонид Мясин принадлежит к «левому крылу» балетмейстеров, основывающихся, однако, на классическом танце.

Программа, показанная им в Риме, состояла из нескольких коротких одноактных балетов. В нее входили «Шопениана» («Сильфиды»), восстановленная Мясиным по Фокину, одноактный балет «Аннабель Ли» (сюжет Э. По) и два оригинальных сочинения Мясина — «Голубой Дунай» на музыку Штрауса и «Фантастическая симфония» на музыку Берлиоза. Но эти постановки Мясина уже большой давности. Балет на музыку Штрауса сочинен в тридцатых {277} годах; «Фантастическая симфония», которую он считает наиболее принципиальной своей вещью, была осуществлена впервые в 1936 году. Она действительно представляет интерес как попытка перенести на сцену симфоническое произведение. По Мясину — это предсмертные грезы покусившегося на самоубийство молодого музыканта. В его представлении проносятся образ отвергнувшей его возлюбленной, легкий и грациозный бал, на котором он тоскует по своей утраченной любви; идиллические пастушеские сцены; ужасающее шествие осужденного музыканта на эшафот, фигуры ведьм и призраков, окружающие его обезглавленное тело. Мясин проявил незаурядный талант хореографа. Наиболее насыщенной и острой представляется четвертая картина, в которой звучит и сатирический гротеск, когда из-под белых пелерин торжественных прелатов появляются маленькие фигурки красных чертенят. Не берусь судить, насколько «Симфония» в интерпретации Мясина выражает идею Берлиоза, но весь спектакль носит в целом абстрактный характер. Тема потусторонней жизни пронизывает три балета, и лишь «Голубой Дунай» Штрауса переключает внимание зрителя на иронический и юмористический лад.

Пьеса Артура Миллера «Вид с моста» не могла не привлечь внимание итальянского театра: по существу, она как бы непосредственно адресована итальянцам, едущим в Америку в поисках ее призрачных благ. В ней есть все достоинства драматургии Миллера — сжатость и сосредоточенность образов, сгущенность действия, обнаженный и сильный реализм, отсутствие какого-либо утешительства, мужественный и резкий почерк. На этот раз, однако, у Миллера возникает уклон в сторону чрезмерного внимания к несколько эротической патологии. Но тем не менее страстное и мрачное чувство Эдди Карбоне к своей племяннице необходимо Миллеру не само по себе — оно лишь подчеркивает ту затхлую, скудную и неустойчивую жизнь, которую ведут в одном из районов Бруклина заброшенные туда итальянцы. Именно эту тревожную и душную атмосферу почувствовал режиссер спектакля Лукино Висконти. Он поставил пьесу подчеркнуто реалистично, во внешности спектакля почти буквально следуя ремаркам автора, повторяя их не во имя арифметической точности, но вследствие совпадения образного мышления режиссера и автора. Висконти рассказывает о судьбах людей, судьбах безрадостных и горьких, откровенно и с большой суровой человечностью {278} раскрывая все противоречия, гнездящиеся в сердце человека.

Действие развертывается среди уходящих ввысь равнодушных высоких стен серых и однообразных домов. Среди них тонким абрисом вычерчивается комната семьи Эдди — она открыта глазам зрителя, который видит как бы скелет дома, расположенную перед ним улицу, входную дверь, ведущую в квартиру Эдди. Здесь и развертывается трагедия семьи.

Паоло Стоппа и Рина Морелли играют мужа и жену очень правдиво. Стоппа сперва вовсе не осуждает Эдди — в этом коренастом яростном человеке он видит и настоящую страсть и боязнь самого себя. По мере развертывания пьесы Стоппа, актер очень четкой и определенной сценической формы, становится все более беспощадным к человеку, вставшему на путь предательства. Есть злое упрямство и неизбывная горечь во всем облике Стоппы, безнадежность даже в минуты веселья. Есть большой внутренний подтекст у Рины Морелли, которая так тонко показывает горькую усталость жены Эдди от трудной жизни. И великолепен со своей молодой озорной радостью жизни Рудольфо — Коррадо Пани, который с предельной искренностью и хорошей наивностью передает первые радости юношеской любви и первую горечь страданий от неожиданного и резкого поведения ревнующего Эдди. Висконти развертывает многие ремарки Миллера в целые вполне убедительные сцены. В своей борьбе за ансамбль он оказывается победителем, и его размышления над жизнью не могут не завоевать зрителя.

Другое впечатление оставляет спектакль «Кошка на раскаленной крыше» Т. Уильямса, поставленный труппой под руководством крупного итальянского актера Джино Черви. Я не могу не верить самым лучшим намерениям руководителей театра и участников труппы. Актеры были воодушевлены стремлением создать театр ансамбля, и они со всей добросовестностью отнеслись к постановке выбранной ими пьесы. Здесь сошлись актеры, известные по своей кинодеятельности, Леа Падовани и Габриэле Ферцетти, по праву заслужившие известность, обладающие несомненным мастерством и интересными индивидуальностями. Для постановки пьесы был приглашен французский режиссер Раймон Руло. Но вряд ли можно выбрать пьесу более мрачную и печальную, чем произведение Теннесси Уильямса. Она поставлена в целом реалистически, лишь порою сквозь стены дома просвечивают сад и лестница, ведущая {279} во второй этаж дома. Но превосходные актеры столько внимания тратят на болезненные переживания действующих лиц, что иногда это изысканное, завораживающее мастерство кажется бесплодным и душным. И чем достовернее исполнение, тем удушливее становится в зрительном зале.

И если в пьесе Миллера и в спектакле Висконти явно ощущается атмосфера протеста и взрыва, то в постановке пьесы Уильямса над зрителем тяготеет мрачное чувство; такое впечатление, что эти странные люди в той обстановке довольства и богатства, которую хорошо передал художник спектакля Пьетро Този, только делают вид, будто они живы, — и беспомощная мать, которую превосходно играет Витторина Бенвенути, и потерявший себя красивый и стройный спортсмен и журналист Брик — Габриэле Ферцетти, и циничная, женственная, деловая, самолюбиво-эгоистичная Маргарет — Леа Падовани, и уверенный в себе, мощный отец, поверженный известием о близкой смерти, — Джино Черви.

Такой же мрачностью и сумраком окутана постановка «Факел в темноте» Д’Аннунцио в исполнении труппы, руководимой Де Лулло. Кажется странным возвращение к этой далеко не лучшей трагедии Д’Аннунцио, звучащей сейчас анахронизмом и в свою очередь возвращающей театр, с нашей точки зрения, к давно уже изжитым приемам символического театра. Тем более удивительно, что ставит этот спектакль труппа, только что прославившаяся постановкой пьесы «Дневник Анны Франк», пьесы, которая с триумфом прошла по странам Западной Европы. Спектакль Д’Аннунцио живо напомнил мне спектакли моей юности: вновь возникли неподвижные фигуры женщин в черных длинных платьях, воскресли из тумана юношеских лет «слова, падающие, как капли в глубокий колодец», снова актрисы, отнюдь не бездарные, с настоящим, но неправильно направленным темпераментом, экстатически и упорно метались по сцене. Тюлевые занавеси изображали очертания старинного дворца, сквозь них просвечивали входы и уходы таинственно движущихся фигур, и порою падающий сверху сноп света как бы преображал сцену в подобие храма с распростертой внизу фигурой женщины, одетой в черные ниспадающие одежды. Спектаклю нельзя отказать в цельности, но порой ровный и тихий шорох исполнения пронизывался громким криком, и зритель из символического спектакля переносился в театр уверенных актерских приемов и испытанных монологов.

{280} Этот спектакль представился мне крайней точкой некой сценической реакции, безнадежного отрыва от жизни, и было искренне жаль, что мне не удалось увидеть «Дневник Анны Франк», о котором — особенно об исполнительнице главной роли Анне Марии Гуарньери — многие знатоки театра отзывались очень хорошо[[1]](#footnote-2). И потому постановка трагедии Д’Аннунцио была в известной степени показательна, обнаруживая противоречия, переживаемые итальянским театром и его деятелями.

Витторио Гассман показывал в Риме второй режиссерский вариант «Ореста» В. Альфьери. Я не знаю точно, чем было вызвано появление этой новой редакции, однако Гассман взял режиссуру в свои руки и заново поставил «Ореста», оставаясь исполнителем центральной роли.

Витторио Гассман — несомненно значительное и интересное явление, не случайно он занимает такое выдающееся место в театральном искусстве своей страны. По существу, он восполняет место «первого трагика», оставшееся вакантным после смерти престарелого Эрмете Цаккони и более молодого Руджеро Руджери. Но Гассман, занимая это место, отличается многими новыми и неожиданными чертами. Он — борец за установление театра стабиле и горько сожалеет, что все усилия передовых и крупных художников сцены еще не увенчались успехом, несмотря на все предпринятые попытки. Он не менее горячий защитник ансамблевого театра, введения в театр режиссуры, хотя и продолжает оставаться первым актером своей труппы и в этом смысле как бы продолжает традицию старого итальянского театра. Он — идеолог своего театра и выступает с докладами и статьями об итальянском театре. Таким образом, мы, несомненно, имеем дело с крупной и интересной артистической индивидуальностью.

Его внешность сразу бросается в глаза — высокий, отлично сложенный, держащийся с благородной сдержанностью и несомненным сознанием своей исключительности, с лицом красивым, мужественным и выразительным. Таков он и на сцене. «Ореста» Альфьери Гассман понял как некую {281} неоромантическую драму. Он отчетливо учитывает эпоху, родившую Альфьери, и его не тянуло возродить античную трагедию в ее прямом сценическом выражении, иначе он обратился бы, вероятно, не к итальянскому трагику, а к его античным истокам. На спектакле не лежит печать определенной исторической достоверности — это сказывается и на декоративном решении, и в костюмах, а главное — в актерском исполнении. Следуя закрепившейся на Западе традиции (грозящей обратиться в некий установленный и, боюсь, штампованный закон), действие развивается в одной установке (что, впрочем, на этот раз вполне вытекает из самого произведения); она изображает глубокий двор, на который с двух противоположных сторон выходят дворец Агамемнона с узкой, высоко вздымающейся лестницей и крутая стена его могилы. Между ними условно обозначены брусками, идущими перпендикулярно к рампе, стены, дающие выход далеко в глубь сцены. Установка легко принимает цвет — она становится кроваво-красной в сценах Клитемнестры и Эгисфа и сияюще-лучезарной с приходом Ореста. В костюмах персонажей — причудливая смесь условности с реализмом. На Клитемнестре — открытое платье и длинные черные перчатки, на Оресте — плащ, узкие брюки и сапоги, байроновская рубашка с открытым воротом. Неоромантическая окраска спектакля сознательна. Гассман, на мой взгляд, упорно и последовательно сближает Альфьери с Байроном, который действительно высоко ценил Альфьери с его тираноборческой стихией. Отсюда и режиссерское толкование Гассманом пьесы в целом и исполнение роли Ореста, в котором это толкование, естественно, находит наиболее последовательное и полное выражение. В Оресте Гассмана нет и тени «античного ужаса». Это человек благородных чувств и тонкой психики, человек обостренной совести и жажды справедливости. Он беспощаден к Эгисфу и не испытывает колебаний, когда на него падает тяжелый долг отомстить за смерть Агамемнона. Тем страшнее и мучительнее для него нечаянно совершенное им убийство Клитемнестры. Гассман превосходно и тонко играет сцену, когда, поняв совершенное, Орест не выдерживает тяжести, легшей на его плечи, и мчится прочь, преследуемый эвменидами. Гассман играет тонко и благородно, этого же он добивается от своих партнеров.

Эдмонда Альбини играет Клитемнестру, в которой борется женская слабость и любовь к сыну. Есть в облике Клитемнестры и какая-то беспомощность и непобедимая чувственность — актриса явно сближает Клитемнестру с {282} Гертрудой из «Гамлета». Елена Царески — Электра придает образу черты некоторой экстатичности и жестокости. К сожалению, порою обе артистки прибегают к форсированию звука, и тогда в их исполнении проглядывает старая манера игры. Большую роль в трагедии Альфьери играет Пилад, выдающий себя за Ореста, — его просто и благородно играет Джулио Бозетти. Гассман выразительно мизансценирует пьесу, и тема народа, требующего освобождения Ореста, врывается мощной симфонической нотой, подчеркивая общую романтическую окраску спектакля.

Витторио Гассман стал инициатором возвращения театра народу — он организовал бродячий театр со специальной конструкцией, позволяющей играть в неприспособленных для постановок местах при отсутствии специальных театральных зданий. Гассман как будто почувствовал отрыв театра от народа и необходимость вернуться к мощным демократическим традициям итальянского театра.

Пока лишь одному коллективу удалось в известной мере преодолеть стоящие перед итальянским театром трудности — это Пикколо-театро ди Милано, руководимый Грасси и Стрелером и успевший приобрести за свою десятилетнюю деятельность завидную популярность не только в Италии, но и за рубежом. Энергия его руководителей, их талант и требовательность выдвинули Пикколо-театро в первые ряды театров Италии. Уже самый его репертуар говорит о высоких литературных вкусах. Кроме западной и итальянской классики, Пикколо-театро много обращался к русским авторам. Открывшись спектаклем «На дне» Горького, что уже само по себе знаменательно, он в дальнейшем ставил «Ревизора», «Грозу», «Вишневый сад», «Чайку». В этом сезоне он поставил шекспировского «Кориолана», «Доброго человека из Сезуана» Брехта.

Славу Пикколо-театро приобрел постановкой «Слуги двух господ» Гольдони. Мне пришлось видеть в его небольшом красном зале пьесу Феррари «Гольдони и его шестнадцать комедий» — постановку, которую сами руководители не считают программной. Тем не менее и она отражает основные черты этого театра, который первый в Италии утвердил принципиально и надолго ансамблевый театр — не только в смысле создания ансамбля данного спектакля (мы знаем, что такого рода единичные спектакли бывали не только в театрах стабильных, но и в бродячих труппах), а в смысле единства коллектива, общего понимания художественных задач, даже закулисного быта и взаимоотношений между актерами. Поэтому ясно, насколько {283} ценят члены коллектива достигнутое упорным трудом своеобразие театра, которому стараются подражать и некоторые вновь возникающие итальянские театры. Пикколо-театро возглавил целое театральное движение Италии, оставаясь его признанным и принципиальным лидером.

Примечательной была для меня в исполнении комедии Феррари строгость стиля, хотя самая форма спектакля была легкой и грациозной. Был на всем спектакле налет умной и отнюдь не засушенной академической стилизации. Порою сцена превращалась в сцену на сцене, со всеми обычаями гольдониевских времен — с ламповщиками, суфлерами, залезающими в будку на глазах у зрителей и вступающими с ними в беседу, и с забавными перебранками двух актрис — «быт» возникал в яркой театральной форме, создавая предлоги для искрометных лацци, которые нигде не становились самоцелью.

Я не знаю, как играют в этом театре прославившего его «Слугу двух господ», но пьесу Феррари играли весело, сосредоточенно, без какого-либо сценического нажима, и мне пришел на память спектакль «Потерянное письмо» Караджале, который я видел в Бухарестском национальном театре. И там режиссура и актеры нигде намеренно не пытались подчеркнуть условность образов и положений, нигде не нажимали на комедийную, почти фарсовую парадоксальность положений и характеров. То же самое свойственно постановке Стрелера комедии Феррари — я нигде не видел заигрывания со зрителем и той сценической лихости, с которой у нас порою играют комедии Гольдони. Спектакль Пикколо-театро полон самого тонкого вкуса, которым отмечено и исполнение центральных ролей.

Это прежде всего относится к исполнителю роли самого Гольдони очень тонким и вдумчивым актером Тино Карраро. Есть в его Гольдони, переживающем трагедию измены со стороны труппы, готовой предать его в самые трудные часы, сдержанное благородство, умное спокойствие при настоящем внутреннем темпераменте. Он с великолепной силой доносит убежденность Гольдони в правде своего дела, но он умеет быть и ласково-ироническим, в особенности в той заключительной сцене, когда он рассказывает труппе сюжеты будущих своих шестнадцати комедий, которые не в бровь, а в глаз бьют и по его открытым противникам и по его неверным друзьям. Прославленный исполнитель роли Труффальдино Марчелло Моретти играет на этот раз суетливого и мудрого суфлера, с юмором и изобретательностью {284} возвращающего нас к быту старого итальянского театра, — он легко и удачно вписывается в изящную рамку спектакля и придает ей человеческую достоверность, тот гуманизм, которым проникнуты весь спектакль и режиссура Стрелера. Великолепно несет стиль эпохи и Чезаре Полакко, изображающий старого патриция с достоинством и ненаигранным юмором.

Мне удалось посетить в Неаполе руководимый Эдуардо Де Филиппо небольшой, полный обаяния театр Сан Фердинандо. Но в тот вечер труппа театра исполняла не произведение Де Филиппо, а одну из наиболее популярных комедий Скарпетта «Турок-неаполитанец». Нужно признаться, этот своеобразный и неожиданный для иностранца спектакль производит поистине неотразимое по юмору и грации впечатление.

Уже само помещение театра настраивает зрителя на радостный лад. Своему существованию театр целиком обязан Эдуардо Де Филиппо. Он выстроен в значительной степени на его деньги, заработанные им в прославленных кинофильмах с его участием. Театральные заработки, с усмешкой признается Де Филиппо, ни в какой мере не предоставили бы ему такой счастливой возможности. Де Филиппо построил театр в одном из наиболее демократических районов Неаполя, вернее, он воздвиг его на фундаменте разрушенного во время войны театрального здания. Де Филиппо не прельщал блестящий центр огромного города, его тянуло к демократическому зрителю — в кварталы узких улочек, шумной народной уличной жизни. Там-то и появился, как некий вызов, нарядный, построенный по последнему слову техники, радостный, удобный и праздничный театр Сан Фердинандо. Де Филиппо подарил его своему зрителю, ради которого он пишет и творит и ради которого творят актеры его театра. Это кажется почти парадоксом: в эпоху отрыва западного театра от народа — появление такого театра в демократическом районе Неаполя.

Свидетельством популярности пьес Де Филиппо являются афиши самых разных стран, развешанные в просторном фойе театра. Мы видим здесь и немецкие и французские афиши, однако преобладают русские, знаменуя все более крепнущие связи между прогрессивной итальянской драматургией и советским театром.

Подобно спектаклям Пикколо-театро, спектакль Сан {285} Фердинандо лишен элементов того пессимистического взгляда на мир, который так очевиден в рассмотренных мною спектаклях других итальянских театров и который вызывает подлинную тревогу за судьбу действительно одаренных итальянских деятелей сцены.

Я ни в коей мере не собираюсь противопоставить драматургию Скарпетта другим виденным мною произведениям и рекомендовать его пьесы в качестве спасительного репертуарного рецепта. Совершенно ясно, что они имеют ограниченное значение, и не думаю, чтобы сам Скарпетта преувеличивал его. Но их демократизм, здоровое, лишенное болезненности мироощущение, их жизнеутверждающий темперамент, их наблюдательность, их жизненность — вне какого-либо сомнения. У Скарпетта — зоркий взгляд и богатый жизненный опыт. И хотя построение пьес (во всяком случае, данной пьесы) напоминает Лабиша и их комизм кажется нарочито парадоксальной игрой, Скарпетта извлекает из выбранных им ситуаций фарсового порядка столько неожиданных поворотов действия и заполняет их таким комизмом подлинно неаполитанских черточек быта и характеров, что они начинают блистать увлекательным богатством жизни и не могут оставить зрителя равнодушным. Режиссером спектакля является сам Де Филиппо, руководящий этой небольшой, но великолепно слаженной труппой, существующей всего три года, но уже объединенной в некий единый, внутренне цельный ансамбль.

Де Филиппо значится на афише — Эдуардо. Стоит лишь назвать не только в Неаполе, но и в настороженно относящейся к Де Филиппо Северной Италии (многие там приписывают его творчеству, так сказать, «областной» характер) это имя, как каждый поймет, что это немного фамильярное, но очень дружеское обращение обозначает именно Де Филиппо — так велика его популярность. Там, в Северной Италии, многие в беседах склонны были преуменьшать значение Де Филиппо, заявляя, что написанные им «неаполитанцы» не типичны для всей Италии, в особенности для промышленных и торговых центров, наподобие Милана и Турина. Не буду вступать сейчас в бесплодную дискуссию по этому типично итальянскому вопросу, но не думаю, что «областные» черты могут заслонить черты общенациональные; я не знаю также, можно ли приписать «практицизм», «расчетливость» миланского торговца всему итальянскому народу в качестве основной национальной черты. Как бы то ни было, Эдуардо как режиссер безошибочно чувствует острый и великолепный ритм пьес Скарпетта, {286} с юмором и наблюдательностью помогает актерам своей труппы создать и образ неаполитанского лавочника, и эксцентричный оркестр во втором акте, и неизменную маску простака-неаполитанца, введенную Скарпетта.

Первый акт с таким достоверным юмором погружает зрителя в атмосферу старого Неаполя, что невозможно не увлечься каждым из задорно намеченной и прекрасно выполненной галереи образов спектакля. Он весь реалистичен в своем почти фарсовом блеске, этот спектакль, свидетельствующий о широком разнообразии и технической уверенности режиссуры Эдуардо и умении его труппы. И этот фарсовый, но такой насыщенный театральный оптимизм, и твердая опора на наблюдаемую художественным взором жизнь, подобно богатому искусству Пикколо-театро, связываются с той демократической волной итальянского театра, которая всегда оплодотворяла и делала могущественным его искусство.

Никто не может подвергать сомнению правомерность трагического начала в итальянском театре, никто не может не проникнуться сложнейшим «чаплинизмом», который проявляется в фильмах и спектаклях драматического театра, никто не будет отрицать достоверного драматизма современной итальянской жизни, явленной в его спектаклях, — но освобождение от театрального космополитизма и приближение к демократическим силам итальянского народа все равно становятся сейчас основной задачей итальянского театра, в каких бы, пусть самых различных, формах оно ни проявлялось.

«Театр», 1958, № 7

# Московский сезон 1958/59 года Письмо за рубеж

Невозможно в короткой статье дать даже приблизительный отчет о имевших различную судьбу премьерах двадцати пяти московских театров в этом сезоне. Еще трудно определить, каким из новых спектаклей суждена долгая жизнь, — Москва, придерживающаяся традиционной русской репертуарной системы, насчитывает достаточное количество спектаклей, живущих десять-двадцать лет, не говоря уже о таких исключительных случаях, как постановка «На дне» в Художественном театре, которая в одной {287} и той же режиссерской интерпретации, но, естественно, с не раз менявшимся составом перевалила полувековой рубеж своей жизни.

Вопрос сохранения спектакля — сложнейшая проблема. «На дне» в МХАТ — наполовину музейный спектакль. Далеко не все первоначальные исполнители нашли достойную замену, вновь вступающие в спектакль актеры по большей части повторяют рисунок своих предшественников, внося лишь незначительные изменения, определяемые характером их индивидуальностей. Вероятно, сохранение этого спектакля на столь долгий срок объясняется его непререкаемой художественной значительностью — при своем появлении «На дне» явилось глубоко новаторским произведением и остается классическим в истории русского театра. Естественно, что многие «долгоживущие» спектакли неизбежно подвержены влиянию времени, порою преждевременно распадаются и теряют цельность, хотя и продолжают удерживать внимание зрителей. Не напрасно в свое время в Художественном театре существовало неписаное правило, по которому каждый ввод являлся своего рода премьерой, а текущий репертуар не превышал двенадцати-четырнадцати названий, причем в начале сезона проводилось их тщательное возобновление, обязательный пересмотр и обновление в пределах основного замысла и непременное освобождение репертуара от ряда «отжитых» спектаклей, подчас даже столь популярных, как «Бранд» или «Штокман». Перед всеми театрами — и более всего перед МХАТ — стоит проблема *художественной* жизни спектакля, а не только фактического сохранения его на афише, порою насильственно продлеваемого кассовыми соображениями либо личными интересами актеров. Большое количество находящихся в репертуаре спектаклей является бесспорным достоинством советского театра, резко отличая его от западноевропейского, продолжающего в большинстве жить системой одной пьесы. Но излишняя щедрость в этой области грозит снижением художественной цельности — потому возникает несомненная необходимость количественного ограничения текущего репертуара, которое позволило бы строго контролировать художественный уровень спектаклей.

Художественный театр готовит сейчас постановку заключительной части ленинской трилогии Н. Погодина — «Третью патетическую», охватывающую последние годы жизни Ленина. По сравнению с предшествующими пьесами Погодин расширяет поле своих исканий и все более {288} углубляет образ Ленина. Мы видим Ленина не только среди рабочих на заводе, в беседах с членами партии, но и наедине с собой. Сцена в Горках, где автор пытается раскрыть душевное состояние Ленина, является наибольшим достижением драматурга. Б. Смирнов, сразу ставший близким МХАТ по силе переживаний, простоте и правде их сценического выражения, точно передающий и огненный темперамент Ленина, и силу мысли, и блеск его иронии, делает понятными зрителю думы Ленина над важнейшими проблемами бытия, сознание ответственности перед страной. Образ Ленина возникает на широком фоне жизни Москвы в период нэпа, и Художественный театр нарисовал очень типичную историческую картину.

Успех зарубежных гастролей, предпринятых Художественным театром в этом году, внутренняя значительность темы «Патетической» не могут скрыть того, что МХАТ переживает сейчас сложный период. Место основателей театра и первого поколения актеров постепенно заняло второе, среднее поколение, вошедшее в жизнь в двадцатых годах и создавшее ряд значительных спектаклей. Теперь судьба МХАТ зависит от успехов входящего в жизнь третьего поколения. Последние годы Художественный театр черпает молодые актерские силы из организованной при театре Школы-студии, которая воспитывает актеров в духе его творческого метода. Это молодое, отнюдь не лишенное индивидуальных дарований поколение уже вошло в чеховские пьесы и встретило одобрение зрителя. Так же интенсивно оно входит сейчас в текущий репертуар. Но до настоящего времени молодежь не нашла своего спектакля — ни своей «Чайки», ни своих «Дней Турбиных». А между тем Художественному театру больше, чем какому-либо другому, важно органическое единство разных поколений и та сохранность каждого спектакля, без которой его искусство становится мертвым. Хотелось, чтобы влияние этого поколения на жизнь театра сказалось сильнее, пока же оно сохраняет замкнутую законопослушность, отнюдь не поражая свежестью сценических решений.

Перед Театром Моссовета при инсценировке нашумевшего романа Г. Николаевой «Битва в пути» стояла задача не только передать столкновение основных героев романа — волюнтариста, склонного к диктаторству директора Вальгана и главного инженера Бахарева, их мировоззрений, но и погрузить зрителя в атмосферу заводской жизни. Завадский, всегда отличающийся строгостью сценического рисунка, и здесь не пошел по пути натуралистического воспроизведения {289} жизни завода, а построил спектакль на соединении сложной системы занавесей и проекций, что позволило ему дать достоверную атмосферу и для сцены заводского собрания, и для вечернего парка, и для сдержанно сделанных интерьеров. Галерея образов романа возникает в спектакле с ненавязчивой и умно найденной характерностью, и его основная тема звучит убедительно, несмотря на то, что исполнителям центральных ролей можно предъявить ряд упреков в недостаточной масштабности и психологической наполненности образов.

Продолжает свои поиски Театр Маяковского, возглавляемый Охлопковым, которого по-прежнему не устраивает обычная сценическая коробка — порою он переносит действие в зрительный зал, иногда решает пьесу на окруженной зрителями площадке, иногда соединяет зал со сценой мостками, подобно японской «дороге цветов». Всемерно подчеркивая условность театрального спектакля, он ищет наиболее убедительного образного решения «Маленькую студентку» Погодина, написанную в легкой комедийно-лирической манере, театр поставил как некий студенческий карнавал. Более спорна постановка пьесы Спешнева «День остановить нельзя», посвященной теме международной солидарности. Ее действие в стремлении охватить масштабы всемирного освободительного движения легко переносится из СССР во Францию, из Франции в Азию и т. д. Почти весь спектакль разыгрывается на авансцене — для этой пьесы-обозрения режиссура не использует глубины сценической площадки. Как бы желая подчеркнуть острую современность спектакля, режиссура придает ему несколько хаотичную форму, стремясь создать аллегорическое оформление посредством переплетающихся антенн, спутников и т. д., преднамеренно схематизирует его. К сожалению, литературный материал не оказался на той высоте, которую требует тема. Режиссерская изобретательность и актерское мастерство не нашли поддержки в образах, намеченных у автора прямолинейно и поверхностно.

Споры возникли вокруг спектакля «Когда улыбаются звезды» А. Корнейчука, поставленного Б. Равенских в Мялом театре. Постановка «Власти тьмы» осуществленная Б. Равенских в прошлом сезоне, благодаря новаторскому — хотя и вполне дискуссионному — сценическому и философскому решению, положила начало любопытному процессу в жизни театра. С той же сценической смелостью Равенских подошел и к пьесе Корнейчука Несмотря на точно указанные автором приметы времени и места действия, {290} Равенских непривычно для Малого театра освободил сценическую площадку, ограничившись самыми элементарными аксессуарами, и, пользуясь своим виртуозным мастерством мизансценировки, построил легкое, во многом лирико-патетическое представление, вызвавшее споры как внутри, так и вне театра. Защитники Равенских доказывают, что характер постановки выдвигает актерское исполнение и сценически обостряет жанровую природу пьесы. Противники утверждают, что стиль спектакля находится в противоречии с авторским замыслом, что пьеса утеряла существенный для Корнейчука национальный колорит. Они во многом подводят новую пьесу Корнейчука под стилистику его предшествующих пьес. Между тем Корнейчук, сохраняя тесную связь с традициями украинской драматургии (благодаря чему его пьесы находят наилучшее воплощение в Театре имени Франко), все чаще отказывается от привычной композиционной ясности и простоты, насыщая пьесу разнообразными ситуациями и не менее разнохарактерными типажами. Режиссер смело сближает пьесу со своего рода публицистическим обозрением, выпукло выделяя резкие характеристики действующих лиц и выдвигая на первый план неотрывную от дарования Корнейчука лирическую струю, благодаря чему насмешка автора над страстью к приобретательству, над поспешным подчинением неусвоенной моде, над горделивым разрывом с деревней неожиданно тускнеет.

Как бы в противовес этому спектаклю И. Ильинский поставил инсценировку «Ярмарки тщеславия» Теккерея, тщательно следуя за автором. Сознавая трудности, возникающие при переносе романа на сцену, Ильинский ограничил спектакль историей приключений Ребекки Шарп. Он разбил его на многочисленные эпизоды, условно отделив каждую из частей многолетним промежутком времени. Взяв за исходный принцип внешнего решения ярмарочную карусель, он заставил своих героев появиться в начале и конце спектакля на фоне карусельной панорамы, как бы кружащихся на нескончаемой карусели жизни, играющей человеком, ломающей его судьбу. Ильинский связал сцену с зрительным залом через образ Кукольника, сопровождающего действие ироническими комментариями. Подобно Равенских, Ильинский привлек крупнейших актеров, вплоть до старейшей актрисы А. А. Яблочкиной, с неиссякающим трогательным блеском и благодушным юмором сыгравшей роль миссис Кроули. Эти различные по стилю спектакли характеризуют в текущем сезоне жизнь Малого театра.

{291} Театр Вахтангова осуществил в этом сезоне постановку ряда чрезвычайно ограниченных по теме и выполнению пьес («Неписаный закон» Пистоленко), сценически сделанных, как всегда, с большой законченностью и точностью формы, но настораживающих намеренной или ненамеренной повторностью и ограниченностью приемов. И лишь в конце сезона театр вернулся к крупным задачам, осуществив «Маленькие трагедии» Пушкина («Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Скупой рыцарь»), взыскательно срежиссированные Евгением Симоновым. Решение драматургии Пушкина остается одной из сложнейших задач нашей сцены. Опыт Е. Симонова, отказавшегося от использования подчеркнутых патетических и декламационных красок и предпочевшего сценическую строгость, если и не разрешает труднейшую проблему Пушкина-драматурга (на что вряд ли и претендовал), то резко выделяется на фоне безликих премьер Вахтанговского театра.

Задача возникшего в Москве Театра-студии «Современник» — развивать методы Художественного театра, обновляя их и ориентируясь преимущественно на актерскую молодежь. В число актеров театра входят в большинстве воспитанники Школы-студии МХАТ под руководством его организатора, одного из талантливых выпускников Школы, Олега Ефремова. Театр хочет быть современным и по тематике и по привлечению к работе начинающих драматургов. Его первые спектакли отличает напряженный интерес к гражданским и этическим проблемам, свежесть, наблюдательность, стремление ближе соприкоснуться с жизнью, внимание к характерности и борьба с театральщиной. Будущее покажет плодотворность возрождения студийных форм, в свое время (в середине двадцатых годов, когда студийность как принцип играла будирующую, прогрессивную роль) давших новую жизнь МХАТ. Проблема эта чрезвычайно важна, ибо Театр-студия возникает после более чем четвертьвекового перерыва в студийном движении.

Невозможно коснуться жизни всех московских театров, но хотелось бы отметить, что все четыре высших театральных учебных заведения Москвы, прежде ограничивавшие свои выпускные спектакли маленькими школьными сценами и довольствовавшиеся двумя-тремя представлениями, получили небольшой Учебный театр, в котором студенты-старшекурсники уже продемонстрировали в ряде дипломных спектаклей разнообразие приемов преподавания, что укрепляет надежды на молодую поросль театра.

1959

# **{****292}** Америка Первые впечатления

Двухнедельное пребывание туристской группы деятелей советского искусства в Америке пало на «мертвый сезон». Большинство зимних театров было закрыто, и даже знаменитая «Вестсайдская история», современная транскрипция «Ромео и Джульетты», на время этого глухого сезона приостановила свою сценическую жизнь, несмотря на поистине сенсационный успех, выпавший на долю этой постановки. Нам так и не удалось увидеть этот столь характерный для современной Америки и столь высокий по художественным качествам (таково господствующее мнение) спектакль.

Наши хозяева жалели о том, что не смогут продемонстрировать нам жизнь американского театра во всем ее разнообразии. Следовательно, можно говорить только о впечатлениях, вынесенных от нескольких виденных спектаклей, воздерживаясь от заключений и обобщающих выводов, ибо отсутствие богатого запаса личных наблюдений не позволяет сделать это.

Во время летнего сезона американцы организуют многочисленные фестивали — драматические, музыкальные, балетные. Почти в каждом городе, в котором мы были — Нью-Йорке, Чикаго, Вашингтоне, Бостоне, — мы видели ряд любопытных представлений различного порядка, начиная от концертных программ и кончая спектаклями под открытым небом.

Одним из сильных впечатлений оказался концерт пуэрториканского певца Гарри Белафонте в Вашингтоне, проходивший перед битком набитым амфитеатром, расположенным на склоне небольшой, но крутой горы и вмещающим шесть тысяч зрителей.

Белафонте — один из любимцев американской публики. Этот молодой и красивый, предельно музыкальный певец ведет один всю программу в сопровождении небольшого оркестра и джазового квартета. Он строен, выразителен и обладает непобедимым сценическим обаянием. Несколько ширм составляют декоративное окружение каждого номера. На ширмах, как на больших транспарантах, возникают только обозначенные тенями отдельные детали обстановки, соответствующей содержанию его песен.

Свою программу Белафонте строит по принципу контраста. Он переключается от номера к номеру с удивительной {293} легкостью. От веселой разудалой песенки он переходит к тоскливым мелодиям своего народа, от экзотических ямайских напевов — к мажорным народным танцевальным ритмам, от трагического прощания с матерью перед казнью или трогательной колыбельной — к задорному нению своей прославленной «Матильды». По он неизменно правдиво и волнующе вскрывает зерно исполняемой им песни. Он побеждает далеко не сразу: первоначально нужно привыкнуть к его несколько сипловатому голосу (высокий баритон), но с каждой песней он все сильнее захватывает слушателя — не только предельной музыкальностью, но и внутренней силой. По окончании номера Белафонте не появляется на вызовы публики, сцена погружается во тьму, и аплодисменты публики заполняют перерыв между номерами. Выступает он в простой рубашке с открытым воротом, без дешевой театральности и эффектного позерства. «Один из многих», простой и близкий своей аудитории, он пересыпает выступление короткими конферансами, разговором с публикой, несколькими удачно брошенными остротами. Белафонте превосходный актер, и гамма его чувств — от острой иронии до трагического пафоса — поистине заслуживает удивления.

В конце довольно длинного, но держащего слушателей и постоянном внимании концерта, окончательно завоевав слушателей, он заставляет то одну, то другую часть зрительного зала подхватывать припевы его популярной «Матильды».

Недалеко от Гайд-парка, около живописных озер, где под простым белым камнем — могила Рузвельта, у Медвежьей горы, происходит музыкальный фестиваль. Над большим зрительным залом, вернее, над довольно обширным пространством, выходящим прямо в тень лесов и ширь полян, наброшен лишь широкий полог. Фестиваль в этом сезоне начался концертом из произведений советских и русских композиторов, занявших вообще на фестивале выдающееся место. Но на этот раз вечер музыкального фестиваля был отдан концерту современного негритянского джаз-квартета в сопровождении симфонического оркестра.

Я не берусь судить о нем с точки зрения специалиста, но это неожиданное сочетание прозвучало в высокой степени убедительно. Джон Льюис — автор больших произведений, исполнитель партии рояля в своем негритянском джазе — художник темпераментный и яркий. Джаз играл и без оркестра, и вместе с ним, и, конечно, наибольшее {294} внимание привлекали их совместные выступления. Из его сочинений наиболее запомнились «Шутки королевы», основанные на музыкальных мотивах композиторов елизаветинской эпохи, и написанная в форме рондо «Иванова ночь».

Под Бостоном строится целый театральный комбинат — Бостонский театральный центр. Основное здание может быть использовано и зимой и летом. В нем 1800 мест. Создатели называют его «театром трех измерений». Построенный по архитектурному принципу шекспировского театра, он имеет сцену, которая может далеко вдаваться в зрительный зал. Огромных размеров надувной потолок из нейлона, этакий громаднейший блин, держится в воздухе без подпорок. Это смелое новшество придает театру необыкновенную легкость и обеспечивает, по заявлению его изобретателей, превосходную акустику. Через несколько дней в этом зале должен был состояться спектакль «Много шума из ничего» с Джоном Гилгудом и Маргарет Лейтон в главных ролях. Мы присутствовали на черновой репетиции третьего акта в небольшом здании одного из бостонских театров. Гилгуд и Лейтон были в обычных репетиционных костюмах. Гилгуд и режиссировал и играл Бенедикта. Несмотря на свой более чем пятидесятилетний возраст, английский актер держится с изощренной грацией сильного и натренированного человека. Он играет Бенедикта сдержанно и в то же время блещет иронией и юмором.

В спектакле «Много шума из ничего» и должен быть использован просцениум, как бы возвращая зрителей к традициям шекспировского театра, столь уместным в этом только что построенном театре.

Под тем же Бостоном, опять-таки в Зеленом театре, на Седьмом театральном фестивале мы смотрели популярную, любимую всеми западноевропейскими детьми английскую сказку «Питер Пэн», эту очаровательную историю о фантастическом и одиноком Питере Пэне, вмешивающемся в жизнь людей и приносящем им счастье. Амфитеатр расположен на небольшой горе. Сцена-эстрада непосредственно вписывается в густое окружение деревьев. Наивно, совсем по-детски, в зарослях горят электрические лампочки. Там живет и проказничает таинственный и лирический гном, пробуждающий в детях мечту о неведомом, вовлекая их в водоворот неожиданных приключений и встреч со страшными пиратами. Нехитрое, почти незаметное для зрителя устройство (веревка с крюком) поднимает гнома {295} в воздух. Он появляется из гущи деревьев по воздуху, плавно опускаясь вниз и стремительно поднимаясь вверх.

Играет эту пьесу «Труппа двадцати актеров». Она принадлежит к немногим постоянным театральным ансамблям Америки и мужественно борется за существование. В программу вложено их обращение к зрителям с просьбой о материальной поддержке, которая помогла бы труппе продержаться и не распасться преждевременно. «Мы хотим, — написано в ней, — предложить вашему вниманию крайне срочную проблему. Без приблизительно 35 тысяч долларов мы не сможем продолжать нашу деятельность в Бостоне. Проблема приобрела крайне критический характер. Чтобы собрать такую сумму, мы должны найти несколько “ангелов”, которые могут сделать “большой вклад”. Но нам также нужна помощь каждого зрителя. Если вам понравилось то, что вы видели этим летом, и если вы хотите снова увидеть нас в полном составе сейчас и в будущем году, мы просим вас дать 10, 5, 1 доллар или то, что вы можете себе позволить сверх стоимости билета. Один доллар от каждого зрителя до конца этого сезона надолго обеспечит наше дальнейшее существование». И подпись: «Труппа двадцати актеров».

В спектакле участвуют два популярных американских актера: Эрик Портмен и Розмари Харис. Первый играет две прямо противоположные роли — благонамеренного и респектабельного отца и эффектного в своем экзотическом одеянии вождя пиратов, вторая — пленительного, грациозного и в то же время острого, отнюдь не хорошенького, но очень привлекательного Питера Пэна. Обаяние ее исполнения лежит в неожиданном сочетании проказливости и истинной тоски по дружбе и любви.

«Труппа двадцати актеров» (режиссер Базиль Ленгтон) играет со специфически английской иронией и юмором, со свойственной сказке наивностью, кое-где нарочито преувеличивая «странность» образов, а кое-где, напротив, доходя до подлинной лирики, как в образе Питера Пана. Создается впечатление, что с пьесой знакомит детей умный и обаятельный поэт, одновременно увлекаясь рассказом и посмеиваясь над ним. Я не знаю фамилии актера, который играл одного из экзотически наряженных пиратов — трясущегося от старости, с перевязанной щекой. Его блистательное равнодушие, и то, как он неожиданно шил в пиратской пещере на швейной машинке, и то, как он страдал {296} от зубной боли, неизменно сохраняя самочувствие покоя, — все это демонстрировало своеобразное мастерство мягкого сценического гротеска. Впрочем, о таком же мягком и умном гротеске можно говорить применительно к спектаклю в целом. Он пересыпан веселыми деталями — хороши и игрушечный пароходик, и устрашающий корабль пиратов, и скучающие по убежавшим детям собачки (сыгранные актерами с блистательным юмором), и, наконец, осознавший свою вину перед детьми и забравшийся в знак раскаяния в собачью конуру респектабельный папаша. Когда закончился этот спектакль о приключениях двух ребят во главе с задорным Питером Пэном, когда погасли лампочки на деревьях, было жалко расставаться со всем этим наивным и чудесным представлением и становилось тревожно за будущую судьбу небольшого коллектива, с таким увлечением отдававшегося своим творческим задачам и стоявшего, подобно многим другим таким начинаниям, перед угрозой распада.

Под открытым небом, перед таким же амфитеатром, в небольшом городе Бардстауне (штат Кентукки) идет «История Стефана Фостера» — спектакль о популярном композиторе середины XIX века, создателе многочисленных песен.

Автор пьесы — Пол Грин наивно и чисто рассказывает о любви юного композитора, о препятствиях, стоявших на его пути, о неизбежном сопернике и о таком же неизбежном конечном торжестве героя. В спектакле особенно привлекают чувство стиля и музыкальность исполнителей, хотя среди них, помимо исполнителя центральной роли и роли его матери (совсем молодой актрисы), почти нет опытных профессионалов. Участники спектакля в подавляющем большинстве или представители самодеятельности, или ученики театральных школ, или еще совсем начинающие актеры, играющие с большим увлечением и с верой в наивные события, происходящие на почти необорудованной сцене. И хотя все они отнюдь не обладают выдающимися голосами, но никогда не теряют ритма, никогда не нарушают строгой верности музыкальному рисунку.

В «Истории Стефана Фостера» чувствуется значительный налет сентиментальности, которую принимаешь скорее как некий стиль, чем как внутреннюю сущность. В противоположность «Питеру Пэну» представление лишено какой-либо остроты и парадоксальности. Оно отмечено довольно равнодушным и благопристойным благополучием и не может даже в течение действия внушить ни малейшей тревоги {297} за судьбу действующих лиц. Весь спектакль наполнен лирическим вздохом о прошлом.

В этих спектаклях под открытым небом нет простого переноса обычного драматического или оперного представления в пределы обширной сцены и обширного зала. Американцы пытаются создавать спектакли нового типа, предназначенные только для этих открытых театров, используя при этом специальные технические и декоративные эффекты. И думалось: насколько шире можно использовать предоставляемые этим типом спектаклей сценические возможности, какие масштабы могут быть приданы этим представлениям, какие подлинно героические, народные и мощные спектакли могут быть созданы.

Новым словом театральной жизни многие из американцев считают разрыв со старой опереттой и обращение к типу музыкальной комедии, близкой по принципу режиссерским опытам Немировича-Данченко. Принимая талантливость американских спектаклей, я не могу видеть в них нечто принципиальное новое. В знакомый нам принцип сближения с драмой, утверждения единства сюжета, борьбы с ложными уходами, с «номерной» системой американцы, конечно, вносят и нечто свое, а именно — гораздо более подчеркнутую линию комедийного гротеска. Предъявляя меньшие вокальные требования, они утверждают свой специфический музыкальный сценический стиль.

Наибольшим успехом у американской публики из спектаклей такого типа пользовался спектакль «Моя прекрасная леди», основанный на «Пигмалионе» Б. Шоу. Мы застали уже третий год его непрерывной, ежедневной сценической жизни. Он действительно сделай с большим остроумием и хорошо исполняется. Довольно точно следуя в сюжетном развитии пьесе Б. Шоу, либретто «Моей прекрасной леди», по сравнению с «Пигмалионом», теряет в философском раскрытии этой острой и ядовитой пьесы. Американские постановщики предпочитают больший эксцентризм, чем в значительной степени расходятся с принятым на советской сцене толкованием комедии Шоу. Они иронически окрашивают переживания Элизы Дулиттл и охотно вносят в спектакль сцену ее встречи с Фреди после бегства от Хиггинса. В Элизе внезапно пробуждается прежняя цветочница и она вступает с Фреди в откровенную и довольно ожесточенную драку, кончающуюся полной победой взбунтовавшейся Элты.

{298} В спектакль введены массовые сцены: скачки и прием в посольстве. Они неравноценны по качеству. Если сцена в посольстве окрашена довольно привычными трафаретными театральными тонами, то сцена скачек, напротив, пронизана острой насмешкой над привычками старой английской аристократии. Она переходит почти в пародию: и само расположение фигур, и манера держаться, и невозмутимость, с которой они наблюдают скачки, — все это передано с острой наблюдательностью и подлинным ощущением стиля жизни начала века.

Лично мне ближе по душе оказалась непритязательная музыкальная комедия Мередита Уилсона «Музыкальный человек», изобретательно и лихо поставленная режиссером Мортоном де Коста, может быть, именно из-за наивности сюжета и легкого юмора, с которыми была показана провинциальная Америка 1912 года. В ее основе лежит анекдот о ловком, обаятельном проходимце-коммивояжере, попавшем в маленький город и увлекшем обитательниц не столько широкими перспективами музыкального развития, сколько своими личными качествами. Все население города поголовно увлечено музыкой. Но предприимчивый коммивояжер смертельно боится разоблачения. Тем не менее он принужден выступить в качестве дирижера самодеятельного оркестра, состоящего преимущественно из детей состоятельных родителей. Устрашающая какофония никого не пугает, каждая мать восторгается удачным, на ее взгляд, выступлением своего ребенка, и музыкальный водевиль кончается полным торжеством его главного героя.

Дело, конечно, не в сюжете — он насмешлив в меру, а в той галерее образов американской провинции, которую актеры показали с удивительной наблюдательностью и добродушной иронией. Естественно, от этого спектакля нельзя было ни ожидать, ни требовать сатиры, но свое назначение он выполнил с блеском. Режиссер отлично понял зерно водевиля — лихо нарисованные жанровые картины легко сменяли одна другую, начиная с пролога, изображающего внутренность вагона: на переднем занавесе с гонкой иронией был нарисован старомодный «паровик» с вырывающимся из огромной трубы дымом, издающий протяжный свисток. А в купе пассажиры блистательно имитировали покачивание по движению поезда и внезапные остановки. Вот это поражающее чувство ритма они обнаруживали в течение всего спектакля, а исполнитель главной роли — «звезда» труппы Форест Тэкер — живо вел {299} внутреннюю линию образа со всеми его приспособлениями к различным требованиям и пожеланиям самых разных заказчиков. Спектакль был откровенно развлекателен, но без тени пошлости, даже любовная линия комедии занимала отнюдь не доминирующее место и носила тоже несколько наивный и шаблонный характер. Но здесь было определенное стилистическое решение, порою откровенно пародийное и вполне убедительное.

Но если так обстояло дело с музыкальной комедией, то гораздо тревожнее и беспокойнее были короткие впечатления от драматических театров. Об очевидном неблагополучии в американском театре говорят многие крупнейшие деятели Америки. В Америке есть театральные здания, но нет постоянных коллективов, любое здание нанимается на определенный срок для исполнения одной пьесы и только для этой пьесы собирается ансамбль актеров, участники которого затем разойдутся и, может быть, больше никогда не встретятся. Актер, отлично сыгравший роль, которая стала для него драгоценным этапом творческой жизни, никогда (за исключением редких случаев, лишь подтверждающих общее правило) к ней не вернется. Он лишен счастья жить разными жизнями — месяцами, а иногда годами он пригвожден к одному образу, с которым, может быть, и сросся, но который ограничивает его творческие возможности.

Мы встретились и с защитниками существующей театральной системы, которые отстаивали не столько сам этот принцип, сколько некоторые художественные возможности, с ним связанные. Они ссылаются на то, что это удобно зрителю, который точно знает, что в таком-то театре он ежедневно может увидеть именно тот спектакль, который интересует его по тем или иным причинам. Но они забывают, что сезонный репертуар ограничивается при этом в Нью-Йорке пятьюдесятью-шестьюдесятью ежедневно идущими пьесами, а не тремя-четырьмя сотнями пьес, как, например, в Москве, где зрителю предоставляется куда больший выбор. Главное их доказательство заключается в том, что принцип «одной пьесы» позволяет создать наилучший ансамбль, что, проигрывая в организации единого театра как постоянно развивающегося коллектива, они выигрывают в данном представлении, имея возможность привлечь для участия в нем наиболее подходящего для данной роли актера, тем более что они не видят разных {300} стилей в американской школе актерской игры, а репетиционного времени, отведенного для подготовки спектакля, с их точки зрения, совершенно достаточно.

Общий метод подготовки спектакля, предназначенного для нью-йоркских театров, приблизительно таков. Труппе «одного спектакля» отводят три недели на ежедневные утренние и вечерние в общей сложности восьмичасовые репетиции. С вашей точки зрения, говорят они, при ваших выходных днях и только утренних репетициях этот срок равняется почти двум месяцам. Затем подготовленный спектакль вместе с автором пьесы и режиссером везут на периферию, где не менее месяца или полутора его играют перед провинциальным зрителем, а авторы спектакля вносят необходимые исправления и дополнения, в зависимости от восприятия публики. В итоге репетиционное время, предоставленное для подготовки пьесы в Нью-Йорке, как бы равняется нашим трем месяцам, и Нью-Йорк получает тщательно подготовленный и проверенный спектакль.

Некоторые актеры в защите данного принципа идут еще дальше. Пол Ньюмен, одна из популярнейших «звезд» американского кино и отличный драматический актер, утверждал, так сказать, «двойную жизнь» актера: одну — обычную, дневную, другую — вечернюю, где актер благодаря беспрерывной и безостановочной серии спектаклей входит в роль с полной психологической достоверностью, с исчерпывающим ощущением реальности играемого образа, ставшего как бы его второй неотрывной сущностью. Позиция любопытная, но, однако, не бесспорная, ибо нужно, вероятно, обладать исключительной актерской возбудимостью, чтобы на тридцатом каждодневном спектакле сохранить импровизационную свежесть восприятия роли. Думаю скорее, что наступают легко достижимое спокойствие и профессиональная уверенность.

Однако всем этим аргументам в пользу существующей в США театральной системы можно противопоставить другой, решающий дело довод. Ведь при этом принципе начисто отметается само понятие театрального организма, воспитанного в определенной традиции, имеющего свое определенное творческое лицо и преследующего последовательно свои творческие задачи. Практические соображения и удобства «одного дня» и единственного спектакля здесь превышают художественную требовательность к театру как искусству в целом. Не случайно поэтому одной из насущнейших задач председателя Национальной ассоциации театра и академии Роберта Даулинга и его ближайших {301} помощников, режиссеров Уайтхеда и Шницера, и является создание национальною репертуарного театра. Все трое недавно посетили Москву, знакомясь с принципами организации советского «репертуарного» театра.

Среди ведущих режиссеров укрепляется интерес к русской культуре. Американский режиссер Дэвид Росс посвятил немало своих постановок Чехову, и мы присутствовали на репетиции «Трех сестер» в небольшом театре на 4‑й авеню. Режиссер Джон Рейх, руководитель прогрессивного Гудмен-тиэтр в Чикаго, включил в репертуар Брехта и одной из ближайших постановок сезона наметил «Ревизора» Гоголя. Многие режиссеры ищут советскую пьесу, которая могла бы прозвучать на сцене американских театров.

Мастерство американских актеров, бесспорно, стоит на высоком уровне, и их упорный интерес к Станиславскому не случаен. Сам Станиславский, вернувшись из Америки, несколько раз высказывал мысль, что по своей простоте американские актеры наиболее близки русским. В свою очередь со времени поездки МХАТ в Америку имя Станиславского для многих американских деятелей театра является путеводной звездой. Система Станиславского, знакомая через его учеников, через переводы его книг, через рассказы людей, посетивших Советский Союз, входит как активная сила в жизнь американских театров. Театральные школы стремятся работать на основе системы Станиславского.

Я не берусь судить, насколько глубоко сказалось на творчестве американских актеров изучение системы, но в немногих виденных мною драматических спектаклях их актерское исполнение было всегда точно направлено, типично, умно.

Мы видели лишь несколько спектаклей в театрах Бродвея, и естественно стремление наших хозяев ознакомить нас с теми сценическими явлениями, которые составляют некоторое общественное и художественное событие. Таким образом, мы счастливо избежали знакомства с массовой стандартной продукцией Бродвея, которую так часто критикуют сами американцы.

В одном из характерных для Нью-Йорка уютных небольших театров с несколько старомодной роскошью, с глубокими мягкими креслами, полукруглыми холлами-буфетами в полуподвальном этаже мы видели полусимволическую-полуфилософскую пьесу «Джи Би» Арчибальда Маклиша — историю библейского Иова в наши дни. На среднего американского гражданина падают все несчастья, {302} вплоть до атомного взрыва, но он верит в будущее и, волнуясь, страдая, переносит невзгоды, подчиняясь им. Пьеса отнюдь не проповедует и отнюдь не приветствует атомный взрыв, но всей логикой своего развития утверждает терпение как принцип человеческого поведения — концепция, которая, естественно, не может вызвать у нас сочувствия. Пьеса написана в несколько аллегорической форме. Два актера странствующего театра, встретившись друг с другом и условившись, что один из них будет изображать бога, а другой сатану, заново развертывают перед зрителем историю современного Иова, рядового, более или менее благополучного американца, на которого по велению бога обрушивается ряд тяжких испытаний.

Сцена без занавеса сходна со спектаклями раннего Мейерхольда. Где-то на возвышении помещается бог — актер Базил Ретбон, в современном костюме, а внизу, на конце площадки, соединяющей зрительный зал со сценой, актер Кристофер Пламмер, изображающий сатану. Сцена почти обнажена, и только наверху контрфорсы напоминают декоративный дебют юного В. Дмитриева в памятных «Зорях» Мейерхольда; снопы света выхватывают из сумрака отдельные места действия.

Центральные исполнители Джеймс Дейли (современный Иов) и Кристофер Пламмер (сатана) играют превосходно. Ставил спектакль знаменитый в Америке режиссер Элиа Казан. Его мастерство несомненно, он решает мизансцены смело и остро, порою парадоксально. Спектакль идет в стремительном, несколько подчеркнутом и приподнятом ритме. Но от этого спектакля — не столько в философском, сколько в сценическом смысле — повеяло чем-то виденным, связанным в нашем сознании с первыми годами «левого» театра. Однако после спектакля мы размышляли не только об устарелости «левых» приемов режиссера, но и о противоречивых идейных позициях автора пьесы. Ведь по пьесе бог выигрывает заключенное с сатаной пари. Ибо Джи Би, потеряв на войне сына, пережив сумасшествие жены и свое разорение, повторив путь библейского Иова, подобно ему, не сдался и сохранил веру в провидение. Создается впечатление, что Арчибальд Маклиш безусловно заблудился среди тех сложностей, которые возникают в Америке в связи со страхом атомной бомбы, и что долготерпение и послушное смирение — вряд ли надежный путь для предотвращения опасности.

Вторая, пользующаяся большим успехом пьеса принадлежит перу Теннесси Уильямса. В прошлом сезоне я {303} смотрел его пьесу «Кошка на раскаленной крыше» в исполнении одной из очень сильных итальянских трупп. Пьеса произвела гнетущее впечатление откровенно пессимистическим взглядом на жизнь и тем узким миром, в который погружен этот несомненно талантливый драматург. «Сладкоголосая птица юности» — так называется новая пьеса Уильямса. Она написана остро, тревожно и беспокойно. Защитники французского драматурга Жана Ануйя заявляют, что он показывает дурное в жизни для того, чтобы зритель мог от этого освободиться, и что область моральных вопросов, в сфере которых вращается Ануй и которые он отрывает от социальной обстановки, является самой важной для современного западного зрителя. Те же моральные вопросы, по существу, ставит и Уильямс, творчество которого мне кажется близким французскому драматургу: и он любит показывать самое дурное в человеке и самое страшное падение человека. Опровергая тех, кто обвиняет Уильямса в цинизме и пессимизме, его пропагандисты утверждают, что он пишет о крушении морали во имя ее утверждения, что его пьесы полны тоски о прекрасном и что он бичует дурные стороны жизни во имя воплощения совершенного, но далекою идеала. Его называют порою даже самым нравственным из драматургов. Но ею апологеты не учитывают узости кругозора, характерного для Уильямса, одного из крупнейших драматургов Запада, того, что отзывается в его пьесах потами трагического отчаяния и безысходности.

Как обычно, Уильямс обострил основную ситуацию пьесы до предела, до некоторой исключительности. На этот раз его новая пьеса посвящена истории молодого человека с опустошенной душой, бывшего солдата американской армии, вернувшегося из Кореи и постепенно скатывающегося до положения альфонса Когда-то он любил юную девушку, дочь крупного американского босса, соблазнил ее и был принужден бежать из города. Но он сохранил к ней любовь даже теперь, когда находится на содержании у стареющей капризной актрисы, теряющей популярность и ищущей выхода в купленной любви и алкоголе.

Пьеса начинается с того момента, когда лежа в постели, проснувшись после одуряющих наркотиков, актриса издевается над юношей, которого возит за собой из города в город. Теперь они приехали в тот город, где живет его давняя возлюбленная. И в нем вновь пробуждается подлинная любовь — «сладкоголосая птица юности». Но ни отец девушки — местный босс, обрисованный резко отрицательными {304} красками, ни его не менее антипатичные родственники не собираются помогать счастью раскаявшегося, заблудившегося в жизни и дошедшего до крайней степени падения юноши. Одновременно от него отворачивается и актриса, которой вновь улыбается слава благодаря полученному ею ангажементу в кино. Юноша, которому в последний раз померещилась «сладкоголосая птица юности», остается одиноким в тоске и отчаянии. На него надвигаются наемники босса с намерением его оскопить.

Пьеса наполнена гневом и презрением, порою кажется, что Уильямс кричит от боли и негодования, но в то же время проклинает не тот безжалостно описанный им полный деспотизма и карьеризма мир, который его окружает, но безнадежный и беспросветный мир в целом, в котором можно лишь мечтать о чистоте и внутренней порядочности, в котором существуют лишь бескрылые грезы.

Эта пьеса поставлена тем же Казаном вполне реалистически, в скупых декорациях, с несомненным режиссерским мастерством, с прекрасными сценическими характеристиками, в беспокойной смене ритмов и острых мизансцен. Основные роли играют Джералдайн Пейдж и Пол Ньюмен. Их дуэт в первом акте, да и в течение всей пьесы полон тончайших нюансов и в то же время большой сценической остроты. Оба актера, особенно Джералдайн Пейдж, обладают органической сценической смелостью. Пейдж не боится откровенных сценических положений, но отнюдь не смакует их. Есть в ее героине такой глубокий внутренний цинизм, такой внутренний ужас перед жизнью, такое безразличие к судьбам других людей, что образ белокурой эксцентрической, в чем-то обаятельно властной и капризной женщины становится страшным. Пейдж и Ньюмен настолько сыгрались друг с другом, что их диалог не только психологически оправдан, но и звучит в высокой степени музыкально. Однако при всем совершенстве исполнения Пола Ньюмена его молодой, полный внешнего обаяния и искренности герой, поставленный автором в унизительное положение, не может завоевать симпатий — пессимизм не покидает зрителя в течение всего этого рафинированного и пряного спектакля.

Третья пьеса — «Изюминка на солнце» Лоррейн Хэнсберри — была сыграна негритянской труппой. Я не буду останавливаться на содержании этой поэтической пьесы, исполненной высокого гуманизма. При чтении ее в русском переводе по возвращении в Москву во мне сразу воскресли впечатления от нью-йоркской постановки, со всей ее {305} задушевностью и превосходным сценическим ансамблем (режиссер Ллойд Ричарде). Смотря этот спектакль, мы воспринимали его как непререкаемую жизненную, сценическую правду, до такой степени были убедительны актеры, исполнявшие пьесу, и казалось, ни одного момента сценической лжи не было в их игре. Мы как бы заглянули в жизнь негритянской семьи, со всеми ее противоречиями и с тем стремлением к победе справедливого начала, которое так близко нам. Совершенная и прозрачная простота исполнения напомнила о лучших созданиях русского сценического искусства. Сидней Пуатье играет главного героя с предельной искренностью, мужественностью и чистотой сценических приемов, до высокой и мудрой артистичности доходит трогательная и умная мать — Клаудия Мак-Нейл.

«Изюминка на солнце» была самым сильным из тех впечатлений, которые оставило первое знакомство со сложной и противоречивой американской театральной жизнью.

«Театр», 1960, № 3

# Вехи московского сезона 1959/60 года Письмо за рубеж

Несмотря на нередкие постановки пьес Чехова в последние годы, многое в его творчестве остается не раскрытым. Столетний юбилей писателя обострил внимание к его творчеству, вызвав стремление отразить его во всей полноте. Театр имени Вахтангова и Театр имени Моссовета извлекли из архивов его ранние пьесы «Платонов» и «Леший», прежние обращения к которым исчисляются единицами. Чехов, отказавшись от «Платонова» и переработав «Лешего» в «Дядю Ваню», вынес строгий приговор этим произведениям. Театрам, которым хаотическое нагромождение событий и незаконченность характеров препятствовали проникнуть в намечавшееся зерно нарождавшейся чеховской драматургии, пришлось, по существу, отказаться от усилий через ранние пьесы найти путь к разгадке убегающей чеховской тайны. Трудность лежала в сложном комплексе, возникшем из сочетания особенностей чеховской прозы, использованных им традиционных драматургических приемов и некоторых нот новых исканий Чехова-драматурга. Режиссура обоих театров оказалась во {306} власти этого запутанного смешения стилей и не могла привести спектакли к законченному единству, одновременно придав им некий беспокойный ритм. Тема одиночества, тревожного поиска жизненного пути лежала в центре обоих спектаклей, была, так сказать, их путеводной звездой. В спектаклях неотчетливо и смутно чувствовалось нечто чеховское, но эти полные искреннего волнения спектакли можно было скорее отнести к историко-литературным опытам, чем к произведениям современного чеховского искусства. Только отдельные роли, выполненные такими большими актерами, как С. Бирман и Р. Плятт, были на уровне предъявляемых к пьесам Чехова требований, возможно, потому, что образы, сыгранные ими в «Лешем», драматургически закончены и в основных чертах вошли в позднейшего «Дядю Ваню». Как привлекательна ни была задача вскрыть юного Чехова, театры не могли ни преодолеть еще не побежденного драматургом влияния канонических приемов театра XIX века, ни, разумеется, пользоваться уже установленным чеховским шаблоном.

Малый театр для первого за свою долгую жизнь обращения к драматургии Чехова (водевили не в счет) выбрал «Иванова», в котором Чехов хотя и придерживается в значительной мере драматургической техники конца XIX века, но уже гораздо более полно и тонко выявляет себя. Резкое, категорическое режиссерское дарование Б. Бабочкина вступило в спор с толкованием «Иванова», выдвинутым М. Кнебель в ее недавней постановке этой пьесы в Театре имени Пушкина. Бабочкин воспринял «Иванова» как обвинительную сатиру. Не пожалев гротесковых красок для изображения окружающего Иванова провинциального быта, каждому из образов он придал резкие и преувеличенные черты. Думается, что в истолковании пьесы Бабочкин не всюду доказателен и прав, тем более что два исполнителя центральной роли (М. Царев и Б. Бабочкин) толкуют Иванова по-разному. В исполнении Царева у Иванова преобладает горькое, тоскующее сознание бессилия и горечь о прошлом. Иванов Царева более лиричен, самый его характер не может выдержать упорного внутреннего сопротивления окружающей среде. Он осужден на гибель. В исполнении Бабочкина основной нотой звучит жестокое самообвинение и такой же жестокий и трезвый анализ окружающего быта. Человеческая природа Иванова — Бабочкина таит в себе много внутреннего яда, иронии и сил для борьбы. Эмоциональный центр в этом спектакле, может быть, неожиданно для режиссера {307} переместился на судьбу жены Иванова — Сарры в совершенном и тонком исполнении Констанции Роек — своей лирической силой и трагической грацией оно в значительной степени разрушает концепцию постановщика.

На сцену Художественного театра спустя шестьдесят лет после первой постановки была возвращена «Чайка» (надо сказать, что возобновления «Чайки» в 1902 – 1905 годах не сопровождались успехом). Лишь после реставрации «Трех сестер», «Дяди Вани», «Вишневого сада» Художественный театр теперь решился приступить к ревизии «Чайки». Определяющим истоком нового понимания Чехова для него явилась постановка в 1940 году «Трех сестер» Немировичем-Данченко, которая опровергла односторонние представления о Чехове, в особенности как об обаятельном певце сумерек и печали, подчеркнув многосмысленность и поэтическое начало чеховской драматургии, выстраданную веру в будущее, особый строгий поэтический лиризм, силу этической требовательности и драматизм переживаний. Но постановщики «Чайки», внеся значительную долю рационализма и упростив сложность чеховской проблематики, лишив пьесу поэтичности и не сливаясь, несмотря на безусловную верность тексту, с автором, пытались ответить на вопрос — кто же является подлинным героем пьесы. Не избежав в предложенном толковании явной односторонности и во многом подменив неким арифметическим решением сложность отнюдь не однозначной системы образов, они увидели сущность пьесы в том, что Нина Заречная через страдания и поиски, через сломленную личную жизнь пришла к утверждению в себе художницы, актрисы. Так ее и сыграла — порою срываясь и уходя в сторону — молодая дебютантка Т. Лаврова. Наиболее сильным и близким Чехову оказалось исполнение роли Сорина М. Яншиным, в трактовке которого сложно сплелись сознание угасающей жизни, отчаяние и тоска — актер внес в спектакль ту музыкальную звенящую ноту, которой почти начисто были лишены другие исполнители и спектакль в целом.

Действие очень свежей и по форме и по содержанию пьесы Арбузова «Иркутская история», привлекшей внимание двух московских театров, совершается на строительстве крупной гидростанции. Драматург ведет свою своенравную героиню через бурные всплески противоречивых чувств, через гибель любимого человека к широкому и доброму взгляду на жизнь. Самыми разнообразными и интересными красками рисует Арбузов приходящих в катастрофическую {308} минуту на помощь Вале ее друзей, показывая, с какими сложными вопросами любви и долга сталкивается современный человек. «Иркутская история» — пьеса о новой морали. Она наполнена желанием помочь молодежи в познании жизни и написана с несомненным драматургическим мастерством. Автор вплетает в ход действия хор, который, как бы наблюдая за событиями, порою непосредственно в них вмешивается. Оригинальная форма пьесы дает возможность различных режиссерских интерпретаций, и театры подошли к пьесе Арбузова с противоположных режиссерских позиций. В Театре имени Вахтангова Е. Симонов решил спектакль более сосредоточенно и интимно. Только немногими деталями отмечает художник перемену мест действия — основным мотивом оформления постоянно остается мост, ведущий через Ангару в далекие бескрайние просторы. Симонов заменил хор четырьмя юношами, которые связывают зрительный зал с происходящим на сцене. Одетые в вечерние черные костюмы, они не сливаются с действующими лицами пьесы, являясь не то сообщниками зрительного зала, не то конферансом. Внимание Е. Симонова сосредоточено на раскрытии психологии образов. Значительную помощь оказала ему Ю. Борисова, как бы созданная для роли Вали. Следуя автору, первоначально строптивая, резкая, вызывающая, она затем обнаруживает подлинную серьезность и глубину чувств, оправдывая любую неожиданность в, казалось бы, поначалу вздорном поведении своей героини. Борисова находит поддержку в своих блестящих партнерах — Ю. Любимове и М. Ульянове.

В режиссерском решении «Иркутской истории» Н. Охлопковым преобладает широкий размах и стремление к монументальности. Хор для него — зрители, сидящие на сцене и наблюдающие за сценическими событиями. Они одновременно как бы представители публики, заполняющей зал, и среды, окружающей героев пьесы. Охлопков рисует характеры точными красками. Его интересуют не столько психологические детали, сколько общая картина, развертывающаяся перед зрителями, и общий рисунок ролей, в пределах которого молодые актеры С. Мизери, И. Охлупин и в особенности А. Лазарев очень убедительны и достоверны.

Самое радостное впечатление оставил спектакль «Друг мой, Колька!» молодого драматурга Хмелика, сыгранный на сцене Центрального детского театра его Студией. Спектакль поставлен А. Эфросом в манере веселой и радостной {309} игры и вместе с тем, несмотря на пронизывающий его юмор, из него ни разу не исчезает серьезность. Это пьеса о созревании в подростках ответственного взгляда на жизнь, о том, как легко ранимы детские души невнимательностью и нечуткостью, о путях воспитания. С полной отдачей себя, задорно играет этот спектакль восемнадцати-девятнадцатилетняя молодежь, и это придает спектаклю — хотя действующие лица сами вносят на пустую сценическую площадку необходимую бутафорию и мебель — абсолютную, непререкаемую достоверность.

1960

# О драматургии Погодина

Пьесы Погодина впервые собраны в пять внушительных томов, и сейчас, когда перечитываешь их, начиная с «Темпа» и кончая «Маленькой студенткой», может быть, впервые с полной отчетливостью видишь, какого своеобразного и яркого драматурга имеет в лице Погодина наша литература. Здесь приходится говорить не только о необычности драматургического лица Погодина, об особенностях его стиля, но и о том поистине остром чувстве современности и историзма, которым он обладает.

Отнюдь не одни удачи сопровождали его творческий путь. Погодин знал много срывов, его драматургическое наследство не равноценно, не каждая из его пьес законченна и совершенна. Но, переходя от пьесы к пьесе — а Погодин их написал свыше сорока, — чувствуешь, как жадно пьет он из чаши жизни и как каждым творческим нервом откликается на важнейшие события жизни своей родины. Откликается страстно, порою нетерпеливо, порою делая неточные выводы, но неизменно с упорной жаждой понять процессы, происходящие в стране.

Широко известно, что к драматургии Погодин пришел из журналистики. Об этом пишут часто, да и сам Погодин в своих автобиографических заметках неизменно отмечает этот существенный факт своей творческой биографии. Но мне кажется, что он, даже будучи журналистом, уже заключал в себе зачатки драматурга. И в журналистике Погодина привлекали темы боевые, или таящие в себе зародыши драматических столкновений, или непосредственно их иллюстрирующие, а став драматургом, он не потерял той зоркости, которая позволила ему наделить пьесы таким количеством интереснейших, написанных с беспощадной {310} наблюдательностью образов. Погодин умеет отыскать в цепи жизненных фактов наиболее разительные, порою удивительные черты. Печальные размышления и пессимистические выводы ему глубоко чужды. Вдумываясь в жизненные и социальные процессы, наблюдая резкие столкновения, не боясь рисовать отрицательные факты и отрицательные образы, он весь наполнен всесокрушающим боевым оптимизмом, и каждая из его пьес неизменно направляет мысль читателя и зрителя вперед, в будущее.

Со своей первой, еще далеко не совершенной пьесой «Темп» Погодин по личной инициативе пришел в МХАТ. По должности завлита пришлось принимать его мне. Я хорошо помню эту встречу на ходу в нижнем фойе театра. Он запомнился своей деловитостью, внутренней энергией и той неизменно присущей ему иронией и над собой, и над пьесой, и даже над театром, которому он предлагал рассмотреть и рассудить его пьесу и ее сценическую пригодность. Впоследствии он не раз говорил об отсутствии загадочного «драматургического стержня», повторяя то определение, которое дал ему театр после прочтения «Темпа». Принял он решение театра без споров и возражений, с какой-то обезоруживающей искренностью. Тем не менее «Темп» крепко заинтересовал театр и своей неожиданностью и обилием совершенно нового, не известного нам типажа, остротой, афористичностью реплик, но основное, заинтересовал сам автор, который был как бы насыщен богатством жизненных наблюдений и широтой охвата жизни. Мы быстро договорились о том, что следующую пьесу он принесет в МХАТ, главным образом в расчете на молодежь, которая нуждалась в новом материале, подобном «Турбиным» и продолжающем начатую этим шумным спектаклем линию. Нам нравилась журналистская хватка Погодина, и казалось, что именно он способен ввести МХАТ в новый строящийся быт. Погодин пришел с пьесой «Дерзость», восхитившей театр совсем уже неожиданными сторонами жизни. С Погодиным вместе, а порою и без него, мы посещали одну из бытовых коммун, помещавшуюся в каком-то здании близ Красной площади, — жизнь этой коммуны стала материалом пьесы. Возвращаясь поздно вечером от этих энтузиастически настроенных ребят, участники готовившегося спектакля оглашали замершую уже Красную площадь шумными спорами о правомерности и современности подобных начинаний. Спектакль был доведен до генеральной репетиции, когда стала очевидной преждевременность подобных жизненных {311} опытов, таивших в себе тысячу психологических и бытовых противоречий. Погодин по-журналистски очень остро чувствовал новизну этой жизненной проблемы, но, видимо, и сам ощущал какую-то недоговоренность пьесы, а, может быть, непредвиденную им идеализацию, внесенную театром в показ общей атмосферы коммуны и ее отдельных участников.

Он продолжал стремительно работать. Когда читаешь сейчас одну за другой пьесы Погодина, как бы открываешь страницы истории нашей страны. Конечно, далеко не вся она вместилась, да и не могла вместиться в рамки погодинских пьес, но каждая из них погружает в неповторимую атмосферу тех лет, которых она касается. И вот мы уже видим за отдельными, порой быстро сменяющимися эпизодами и годы первой пятилетки («Темп»), и становление колхозной деревни («После бала»), и трудное рождение индустриальной России («Поэма о топоре»), и юношеские мечты о бытовых коммунах («Дерзость»), и героические годы Великой Отечественной войны («Лодочница»), и многое, многое другое. Он влечет своих читателей в среду советской интеллигенции («Когда ломаются копья»), советской молодежи («Минувшие годы»). Нет, кажется, такого участка жизни, которого не охватил бы его жадный взор. Он перебрасывает зрителя из Москвы в снежные горы, из разрушенного войной городка к пограничным местечкам, из цехов тракторного завода к черноморским курортам — нет места, где он не увидел бы полную столкновений, конфликтов и борьбы действительность.

Рисуя тот или иной отрезок жизни, он смело заглядывает вперед. Это драматург, который не хочет чувствовать за собой тяжелого груза предрассудков и никак не может успокоиться. Он способен по-юношески увлечься большой и значительной мечтой. И вот он уже грезит о коммуне вместе с героями «Дерзости», готов, порой даже без точного представления о характере трудностей, броситься во главе тройки друзей на первое же завоевание целины.

Может быть, к наибольшим достижениям Погодина относятся именно те пьесы, которые охватывают большие, значительные пласты жизни. Но даже тогда, когда он обращается к темам, казалось бы, интимного плана, он чувствует непреодолимое стремление раздвинуть рамки узколичного быта и тем или иным способом показать атмосферу, которая окружает изображенных в его пьесах людей. И тогда на сцену театра приходят те десятки оригинальных, {312} остро очерченных характеров, которые красноречиво говорят о среде, что питает его основных героев. Создание такой широкой, блещущей жизни, великолепная наблюдательность нужны Погодину для того, чтобы в полную силу засверкали рисуемые им основные образы: он как бы не хочет отделить эти образы от их окружения, вернее, просто неспособен это сделать. Оттого-то единичный факт в драматургии Погодина приобретает обобщающее значение. Оттого-то его нельзя упрекнуть в натурализме. Он никогда не фотографирует, с позицией безразличного наблюдателя он никогда не примирится. Он никогда не был покорным регистратором хотя бы и удивительных событий. Ему всегда хотелось проникнуть в суть явлений — у Погодина горячая, беспокойная, эмоциональная мысль, и если к кому можно отнести определение искусства как «мышления в образах», то это прежде всего к Погодину. Подлинный знаток жизни, он в то же время и ее судья. Он не скрывает своих симпатий и антипатий. Он конденсирует жизнь в ряде образов, и порой достаточно двух-трех фраз, чтобы созданный Погодиным характер получил художественную и жизненную убедительность. Человек возникает в драматургии Погодина во всей своей разносторонности, во всем богатстве своей индивидуальности, темперамента, во всем различии характеров. У Погодина трезвый взгляд современника.

Он влюблен в советскою человека, оттого он так увлечен свежестью Анки и изобретательностью Степана в «Поэме о топоре», сложностью и смелостью характера Гая в «Моем друге», строптивостью и глубиной Забелина, умной дерзостью матроса Рыбакова в «Кремлевских курантах». Он не идеализирует человека, но умеет за всеми противоречиями увидеть его сокровенное зерно. Он менее всего склонен закрывать глаза на те гигантские трудности, которые приходилось преодолевать стране в своем поступательном развитии. Оттого-то и вызывают его законную ненависть бюрократы и формалисты, которых с таким саркастическим юмором он высмеивает почти в каждой своей пьесе; оттого-то и вызывают в нем такое поэтическое воодушевление подвиги народа — недаром «поэмой» назвал он одну из своих первых «индустриальных» пьес и мощным аккордом «Третьей патетической» завершил трилогию о Ленине.

Если применительно к Погодину говорить о традициях русской драматургии, то в первую очередь следует назвать Горького, вне зависимости от того, как сам Погодин {313} относится к горьковской драматургии. Их связывает много общего: и острая, беспощадная мысль, и пренебрежение принятыми драматургическими канонами, стремление проникнуть в новые, неизвестные еще области современной действительности, и интерес к разнообразию жизненных явлений, и действенность яркого и образного слова, и свойственное обоим художникам удивление перед неожиданностью и парадоксальностью тех характеров, которые появлялись в их пьесах, и, конечно, больше всего нескрываемое авторское отношение к событиям и людям, которые в них действуют.

Я думаю, что те новые творческие задачи, которые ставил себе Погодин, потребовали от него и поисков новых сценических форм, утверждения нового сценического стиля. Ему становится даже скучно, когда он пытается вложить свои мысли в каноническую форму четырехактной классической драмы. Было бы бессмысленно продолжать или, вернее, возобновлять давние и бесплодные споры о преимуществах той или иной сценической формы для современности: это целиком зависит от индивидуальности автора и его художественного восприятия мира. Леонов и Погодин остаются сильными художниками, абсолютно не походя друг на друга. То, что для Леонова в смысле формы естественно и закономерно, непонятно и далеко Погодину. И вряд ли Леонов в своем стремлении к кованой, совершенной драматургической форме мог бы по существу увлечься мнегоэпизодичностью драмы, столь близкой Погодину. Но погодинская многоэпизодичность отнюдь не является бесформенностью, напротив, она требует большого драматургического мастерства. Какую бы пьесу Погодина вы ни взяли — повторяю, я говорю не о степени совершенства той или иной пьесы, — она неизменно объединена большой внутренней темой. Многочисленные картины очень часто следуют одна за другой не в силу откровенного сюжетного хода, а в силу сложных ассоциаций или контрастных противопоставлений. И такое построение пьес помогает ударно, с неожиданной решительностью воздействовать на зрителя или читателя. А так как большинство этих сцен наполнено богатыми и сгущенными художественными подробностями, позволяющими большей частью за каждой остро выраженной чертой увидеть нечто общее, то это построение погодинских пьес лишено какого бы то ни было формализма. Я лично полагаю, что в тех пьесах, где Погодин пытается отказаться от своеобразия своего Драматургического лица, где он пытается следовать приемам {314} канонической драмы, он становится менее интересным и в какой-то степени ординарным. Да, конечно, и в этих пьесах остается меткость характеристик и блеск образного языка, но при всем том психология образа быстро оказывается исчерпанной, в то время как в других пьесах Погодин неизменно увлекателен и неожидан.

Он неустанно ищет и новые приемы воздействия на зрителя. Он использует ведущих, как в комедии «Снег»; он пользуется явным параллелизмом, когда эпизодические фигуры контрастно оттеняют действие центральных образов; порою он строит пьесы в форме некой своеобразной драматической поэмы и уже совсем не боится вторжения новых элементов на сцену. Он не чуждается общения ведущих со зрительным залом, обращения действующих лиц непосредственно к зрителям. Он устраивает на сцене производственные собрания, но пишет их так смело, с таким вольным и вдохновенным размахом, что они теряют иллюстративный характер и становятся необходимыми действенными элементами в развитии пьесы. Здесь возникает вопрос о том, насколько преобладает в Погодине жанризм, в чем охотно и легко могут упрекнуть его критики или читатели. Я полагаю, что жанризм у Погодина всегда занимает подчиненное положение. Стоит только вспомнить блестящую сцену собрания в «После бала» или галерею эпизодических фигур в «Темпе». Для Погодина использование такого количества эпизодических, поразительно выпуклых, жанрово вылепленных фигур необходимо в целях создания типической и ярчайшей жизненной атмосферы, и притом атмосферы преимущественно социальной.

Мы очень мало говорим о сценичности языка. Пьесы Погодина могут служить образцом того меткого сценического языка, который Станиславский называл словесным действием. Погодин редко прибегает к монологам. Его действующие лица борются острым и отточенным оружием — словом. Диалог у Погодина ни минуты не стоит на месте. Каждая из его коротких и точных реплик быстро движет действие вперед. Ему порою нравится так сближающая его с Горьким парадоксальная, неожиданная, остроумная фраза — то внезапное образное сравнение, то непредвиденное употребление знакомого слова, то введение провинциализмов, то сочетание привычного литературного языка с какими-то новыми, только что вошедшими в быт словами. И тогда он сам, как художник, искренне восхищается и удивляется этим неожиданным, таким красочным оборотам речи. Бывает, конечно, порою, что {315} это увлечение словом уводит его несколько в сторону. Но это только в отдельных и, надо сказать, редких случаях. Показательно, что в списках действующих лиц, предшествующих тексту пьесы, вы почти не найдете характеристик образов, их внешних особенностей, возрастных и профессиональных признаков. Внешний облик и внутренняя характеристика героев возникают в фантазии читателя из самого текста пьес — Погодин действительно рисует образ словом. Как подлинный драматург, он, естественно, рассчитывает на сценическое творчество, на непреодолимую силу театрального и актерского искусства, которая концентрирует пьесы и делает их зримыми, объемными, весомыми.

У Погодина есть ряд монологов огромной силы. Например, монолог Ленина в «Третьей патетической». Я говорил уже о них как об исключениях, но они возникают в кульминационные моменты жизни человека, и Погодин пользуется ими целомудренно и строго. Его герои вообще не так просто позволяют заглядывать себе в душу и не очень откровенны со зрителем. Порою кажется, что ему не очень интересно подробно, скрупулезно и детально рассматривать их психологию, будто его не очень-то занимают тонкие изгибы души и только в немногих пьесах, составляющих, по существу, исключение в его творчестве, он уделяет им пристальное внимание. Дело, конечно, не в непонимании Погодиным внутренней жизни человека. Такое утверждение означало бы отрицание за Погодиным права на драматургию. Но в показе человеческих переживаний он намеренно скуп и точен. Он не позволяет себе ни сентиментальности, ни преувеличенного и отвлеченного самоанализа. У него снайперский глаз: он бьет точно и безошибочно. Он предпочитает, чтобы зритель узнал героев из их действительных поступков. Он всегда стоит за искусство интересное и занимательное, что вовсе не означает уступки дурному вкусу. Он знает, что в искусстве наряду с самыми высокими задачами, которые перед ним стоят, всегда необходим острый сюжетный интерес. Оттого в каждый момент, происходящий на сцене, он держит зрителя в напряженном внимании.

Я не думаю, чтобы откровенная, прямая памфлетная сила сатиры была одной из особенностей Погодина. Его жанровые пьесы, такие, как «Моль», где он остро почувствовал те или иные факты нашего общественного быта, или такие насмешливые пьесы, как «Снег», кажутся уже патетического дарования Погодина. Необыкновенно сильный {316} в юморе и в сатире, когда они возникают в его пьесах в виде отдельных сцен, он становится слабее в той же области, если делает ее своей непосредственной целью, предметом своих особых размышлений. Тогда его сатирические краски кажутся, при всей своей яркости, менее разнообразными, чем в тех пьесах, где они возникают на фоне изображения широкой и сконденсированной жизни.

Погодин наиболее силен там, где он мыслит остро, где он сквозь отдельные факты смотрит на общее течение жизни. Таково свойство его дарования — связать отдельные факты с целой проблемой, владеющей в данный момент обществом. В нем есть несомненная лирическая сторона, и многое в «Сонете Петрарки» кажется верным и психологически тонким. Но интимные пьесы в какой-то мере ограничивают его. Они лишь отдельные эпизоды на его творческом пути. И не потому ли наибольшим взлетом Погодина в драматургии является героическая эпопея — трилогия о Ленине.

Общеизвестна смелость, с которой Погодин впервые взялся за решение казавшейся, особенно в те годы, неразрешимой задачи воссоздания образа Ленина драматургическими средствами. Образ Ленина неразрывно слился для Погодина с образом народа. Таким впервые появляется Ленин при встрече с Шадриным в «Человеке с ружьем», таким он остается в памяти, когда завершается «Третья патетическая». Первоначально Погодин как бы рассматривал образ Ленина с разных сторон, но постепенно он все более и более овладевал его психологией в целом. И если в «Кремлевских курантах» зерном образа Ленина, озарявшим всю пьесу, явилась *мечта* Ленина, то в «Третьей патетической» Погодин осмелился допустить читателя и зрителя в самые сокровенные *размышления* Ленина. Сцены в Горках и кабинете Ленина написаны рукой большого художника, художника смелого и честного. Трилогия о Ленине, увенчанная Ленинской премией, не только достойно завершает значительнейший этап пути Погодина-драматурга, его творческий подвиг, но и открывает перед ним широкие и мощные перспективы.

Я хотел бы, чтобы читатель понял меня правильно, нельзя подчинить писателя, и в особенности такого драматурга, как Погодин, какой-то заранее принятой мерке. В самых близких ему и наиболее удавшихся пьесах исторический масштаб мышления и художественного воображения, ощущение постоянно меняющейся, развивающейся, идущей вперед и захватывающей самые разнообразные {317} пласты советского общества жизни, это ощущение историзма является для Погодина главенствующим. Оно делает его обладателем редкого и драгоценного качества, с которого мы начали и которое для него, как для художника, творца, наиболее важно, — острого чувства современности. Это чувство неразрывно связано у Погодина с осознанием исторической значимости нашей эпохи. Для выражения этого чувства нужны и великолепный язык, и динамизм действия, и своеобразные, своеобычные формы погодинских пьес, и особенный его почерк драматурга.

В кн.: Н. Погодин. Собрание драматических произведений в 5‑ти томах, т. 1, 1960

# В театрах Англии

Наша туристская группа попала в Лондон в финале театрального сезона. На основании нескольких виденных мною спектаклей я не берусь поэтому делать сколько-нибудь обобщающих выводов о состоянии современного театра Англии, а только остановлюсь на тех фактах театральной жизни и постановках, которые наиболее привлекли мое внимание.

Прежде всего, что бросается в глаза при знакомстве с театральной жизнью Англии, — это все усиливающаяся американская театральная экспансия. Америка экспортирует театральные представления, штампуя их и посылая в многочисленных копиях по странам Европы. В то время как «Моя прекрасная леди» благополучно гастролировала в Москве, она не прекращала свое торжествующее существование и в Лондоне, и в Нью-Йорке, не считая нескольких трупп, продолжающих играть ее в провинциальной Америке. «Вестсайдская история» уже который сезон идет в лондонском Мэджести-тиэтр, пользуясь справедливым успехом. И даже Питер Брук, исконный английский режиссер, ставит в Лондоне «Визит старой дамы» Дюрренматта с американскими знаменитостями Л. Фонтанн и А. Лантом в главных ролях.

Когда мне перечисляли и в Лондоне и в Нью-Йорке наиболее удачные спектакли и в их числе наряду с «Моей прекрасной леди» и «Музыкальным человеком» называли «Вестсайдскую историю», я не предвидел такого нового и смелого качества спектакля, который представляет собой постановка Джерома Роббинса. Она заслуживает пристального и внимательного изучения и, конечно, показала {318} американский театр с гораздо более выгодной стороны, чем приятная и изящная «Моя прекрасная леди», с которой американцы познакомили москвичей. Действие «Вестсайдской истории» — этой «Ромео и Джульетты» на американской почве — происходит в эмигрантском квартале Нью-Йорка. Борьба развивается между пуэрториканцами и американцами. Новый Ромео — Тони — американец, а новая Джульетта — Мария — пуэрториканка. Не вражда родов, а веками вспоенная и вскормленная расовая ненависть лежит в основе пьесы. И хотя любовь Тони по своей силе и глубине так же сильна, как любовь Ромео, против него восстают друзья и родственники любимой им Марии.

В своем сюжетном развитии пьеса повторяет основные ситуации «Ромео и Джульетты». Так же происходит дуэль между новыми Тибальтом и Меркуцио, так же к балкону Джульетты является влюбленный Ромео, и лишь финал изменен по сравнению с Шекспиром: Мария остается жить, в то время как Тони гибнет под ударами ее сородичей. Финал пьесы тревожен. Когда вслед за телом Тони, вслед за одетой в красное платье Марией идут взявшиеся за руки пуэрториканцы и как будто бы наступает пора примирения и спокойной жизни, настороженные группы враждующих стоят в стороне, исподлобья наблюдая друг за другом, — взрывчатая и накаленная атмосфера продолжает существовать.

Я никогда не был особенным поклонником идей синтетического театра. Но на этот раз я был свидетелем очень смелого использования различных жанров в едином спектакле. «Вестсайдская история» не является ни опереттой, ни балетом, хотя в нее совершенно естественно и органически входят танец, пение, декламация и пантомима. Роббинс предельно органично, с подлинной художественной дерзостью спаивает все эти жанры и приемы в единое целое.

Спектакль открывается танцем пуэрториканцев и американцев, и чисто танцевальными средствами создается экспозиция расовой вражды. В сцене бара те же танцевальные приемы служат раскрытию еще более сложных взаимоотношений: враждебные вспышки и соперничество обоих лагерей сменяются мирным танцем, лишь только появляется полиция. С такой же смелостью Роббинс, казалось бы, противозаконно, соединяет элементы условности и реализма: он то ведет сцену на почти оголенном сценическом пространстве, скупыми деталями напоминающем {319} улицу, то внезапно выстраивает павильон, изображающий комнату Марии, в которой происходит свидание влюбленных. Роббинс не нуждается в натуралистическом изображении улицы при столкновении враждующих групп, но ему необходимо дать ощущение тесной комнатки Марии с ее девичьей чистотой, с ее опрятной кроватью, с окном, в котором появляется и в которое убегает Тони. Он то с реалистической точностью показывает бар, в котором пируют пуэрториканцы, и мастерскую дамских платьев, то неожиданно завершает действие обобщенной символической картиной, как бы подводящей итог всему предыдущему, и зритель одновременно наблюдает и балкон с Марией, ожидающей своего Тони, и настороженную толпу в баре, и Тони, спешащего на свидание к Марии. После убийства Тони Мария видит сои, когда ей кажется воплощенной ее мечта о любви, но сон внезапно прерывается новыми убийствами.

Проза органически и незаметно переходит в пение. Секрет и убедительность приемов Роббинса заключаются в том, что он пользуется необходимыми ему сценическими средствами в тот момент, когда либо танец, либо пение, либо пантомима могут с наивысшей силой выразить смысл происходящего и переживания, которыми охвачены действующие лица.

Я назвал бы это представление своеобразной сценической симфонией: Роббинс замечательно «оркеструет» спектакль и наполняет его задором и тревогой, юмором и трагизмом. Если к этому прибавить, что Роббинс очень изобретателен в танцах, что вся пьеса, включая мгновенную смену декораций, исполняется в быстро несущемся ритме и темпе и играется молодыми актерами с предельным увлечением, то можно понять, насколько этот спектакль ценен и интересен. Вряд ли какой-либо другой из просмотренных мною спектаклей поднимался до его уровня в целом.

Английский театр находится, видимо, на распутье, и подобно тому как английская жизнь, быт и весь Лондон представляют собой противоречивый образ распадающейся империи, точно так же тревожные ноты звучат в наиболее значительных спектаклях, виденных мною на английских сценах. Мне не удалось посмотреть один из наиболее популярных спектаклей — «Путешествие в Индию», пьесу, которая говорит о вражде индийцев и англичан и пытается найти оптимистический финал в возможном примирении Индии и Британии.

{320} Характерно, что один из крупнейших актеров Англии Алек Гиннесс играет центральную роль в пьесе «Росс» Раттигана, поставленной в театре Хеймаркет и посвященной прославлению известного полковника Лоуренса. Автор пьесы рисует Росса подлинным героем нации, не признанным, однако, ни у себя на родине, ни в Аравии. Панегирик в честь шпиона и авантюриста характерен для современной буржуазной Англии: она готова утвердить Лоуренса не только в качестве волевой личности, но и как человека необыкновенной глубины, ощущающего свою миссию проникновения в Аравию и подчинения арабов как общественное призвание, как священный патриотический долг. Пьеса, по существу, начинается с момента, когда Лоуренс принужден скрываться под именем Росса в одном из английских войсковых соединений, и рассказ о его авантюристической деятельности в Аравии как бы вклинивается между начальным и конечным эпизодами его пребывания в казарме. Он и выходит оттуда по-прежнему непризнанным и гонимым. И Раттиган упрекает свою родину и свой народ в жестокой и несправедливой гибели замечательного, на его взгляд, человека. Совершенно невозможно принять лживую и вредную концепцию этой пьесы, но она чрезвычайно показательна для симпатий определенных кругов английской буржуазии, пытающейся вернуть Великобритании ее угасающую государственную славу и повернуть ход истории вспять — ко временам колониализма. Такую тенденцию преследует пьеса «Путешествие в Индию». Она же составляет и внутренний пафос пьесы Раттигана.

Возможно, эта пьеса не привлекла бы такого внимания, если бы она не нашла некоторое художественное подспорье в Алеке Гиннессе, играющем Росса. Это, несомненно, блестящий актер своеобразной и оригинальной индивидуальности. Гибкий, ростом немного выше среднего, Гиннесс обладает побеждающей сценической выразительностью. У него суховатое лицо с проницательными глазами и волевыми чертами. В некоторых сценах он показал выдающееся мастерство. Одна из таких сцен — когда Росс учится двигаться, подражая арабам; и Гиннесс находит плавность движений, легкость походки, напевность речи. Или сцена после пыток, когда Росс появляется, еле держась на ногах, и все его тело, опущенные руки, сникшая голова красноречиво говорят о только что перенесенных избиениях. Но чем выразительнее и лучше играет Гиннесс, тем отчетливее становится не столько парадоксальность {321} пьесы, как хотелось бы, вероятно, автору, сколько ее обнаженная и лживая тенденциозность. И одновременно растет желание увидеть этого интересного актера в иной, достойной его выдающегося таланта роли.

Вторым модным спектаклем сезона является пьеса Э. Ионеско «Носороги». Она идет в «Инглиш стейдж компани» на сцене Стрэнд-тиэтр. Она принадлежит к числу наиболее репертуарных и в Англии и на других сценах Европы. Ее основная ситуация довольно-таки странна и неожиданна. В некоем маленьком городке жители внезапно стали превращаться в носорогов. Носороги постепенно становятся властителями города, законодателями всеобщих вкусов и симпатий. Человеку нужно стать носорогом, чтобы считаться красивым. Смещаются все эстетические понятия и все моральные требования. Постепенно законы носорогов овладевают всем укладом жизни, и лишь один из маленьких людей — Беранже — пытается противиться их грозному натиску. Пьеса написана искусно, но лукавый и циничный Ионеско как бы отступает в тень, предоставляя самому театру делать необходимые выводы. Говорят, что при постановке пьесы в одном из городов Западной Германии режиссер провел точную параллель между носорогами и фашистами. Действующие лица, становящиеся носорогами, являлись с фашистскими повязками. Именно основываясь на таком толковании и на заключительных репликах Беранже, сопротивляющегося натиску носорогов, некоторые критики готовы были увидеть в этой пьесе Ионеско некий шаг вперед.

Английский театр не разделяет этого толкования. Он не ищет точного адресата для пьесы Ионеско, он рассматривает ее основной тезис как протест против подавления индивидуальности любым коллективом. Он рассматривает общество как стадо. Так толкуются все действующие лица пьесы, поставленной режиссером в реалистическом плане. Но реализм этого спектакля очень относителен, и совершенно бутафорски выглядит на сцене постепенное превращение человека в носорога: актер убегает за кулисы и при каждом возвращении меняет части костюма, а в его гриме появляются носорожьи бутафорские черты. То, что в замысле может показаться серьезным и страшным, становится только безвкусным театральным приемом.

В центральной роли — Беранже, противостоящего натиску носорогов, выступает такая признанная знаменитость, как Лоренс Оливье. Никто, конечно, не может взять под сомнение талант этого блистательного актера. Он играет {322} Беранже очень тонко, без той бутафорщины, которая так отталкивает порою в режиссуре спектакля. В нем есть большая человечность, скрытая за незаметной внешностью, за робкими движениями, за бедностью поношенного и потрепанного костюма, за всем незначительным и несколько удивленным обликом его героя. Оливье создает в спектакле ряд тонких моментов, например, в сцене, где Беранже чувствует в себе пробуждение носорога, когда вдруг меняется его голос и неожиданно тяжелыми становятся его движения. Конечно, такое решение намного интереснее бутафорского превращения в носорога, как происходит с другими участниками спектакля. Но когда неожиданно наступает символический финал пьесы, когда простая, реалистическая манера, в которой построен спектакль, сменяется мистическим нагнетанием пугающих теней и окрашенная в нарочито идиллические розовые тона мансарда, в которой живет Беранже, преображается на глазах у зрителей и в темноте видно лишь высвеченное прожектором лицо Беранже, тогда Оливье играет не сопротивление носорогам, но ощущение пугающей и страшной неизбежности подчиниться. Не нотой протеста, которую при желании возможно извлечь из пьесы, заканчивается спектакль английского театра, а подчеркнутой нотой ужаса перед надвигающимся неизбежным мраком. Мастерство Оливье (да и всех других исполнителей) неспособно придать толкованию английского режиссера убедительность. Спектакль остается мрачным и отталкивающим.

Главный интерес пьесы Болта «Человек на все времена», идущей в Глоб-тиэтр, заключается в исполнении Пола Скофилда, играющего Томаса Мора. Это по-прежнему мягкий и глубокий актер. Он играет просто, человечно, в той хорошо знакомой нам манере, в которой он исполнял Гамлета. В его Томасе Море есть какая-то глубокая задумчивость. Скофилд умеет развернуть перед зрителем нить человеческой жизни: постепенное старение Мора и все углубляющаяся его мудрость переданы Скофилдом мастерски. Пьеса в целом играется в прекрасном ансамбле, с полной достоверностью. Как и в большинстве английских спектаклей, сцены обставляются минимумом необходимой мебели. Как обычно, сохраняется ставшая уже штампованным и привычным приемом единая установка; на этот раз она сделана с хорошим вкусом: в глубине изгибом помещается лестница, на площадке расположен стол, а сверху спускаются отдельные детали (гербы, книжные полки, тюремная клетка), заставляющие зрителя представить себе {323} или дворец, или кабинет, или внутренность тюрьмы. Сюжет пьесы развивается вокруг дружбы и вражды короля и Томаса Мора. Томас Мор восстает против решения Генриха VIII развестись с Анной Болейн. Его блистательная карьера рушится. Любимый ученик оказывается предателем. Вместо главы правительства Томас Мор становится подсудимым: кабинет правителя он принужден заменить для себя плахой. Но не эта линия (хотя и остаются неясными взгляды Мора) вызывает сомнения и тревогу. В пьесе постоянно участвует своеобразный конферансье, некий одновременно расчетливый и простодушный человек из народа. Он то слуга Томаса Мора, то его друг. Он меняет костюмы на глазах у зрителей, доставая нужные ему атрибуты из стоящей на сцене коробки. Он сопровождает как бы весь жизненный путь Томаса Мора. И этот же человек из народа становится палачом Мора, в последнем акте он с топором в руках стоит наготове у плахи, на которую поднимается осужденный задумчиво-печальный Мор.

Не видим ли мы здесь, как и в «Носорогах» Ионеско, то же понимание народа как слепой массы, ищущей подчинения и лишенной твердой индивидуальной воли? Я не берусь судить о замыслах автора — для этого нужно лучше знать английский язык, но ни мои спутники, ни переводчик не могли дать иного объяснения этой зловещей фигуре, кроме того, которое само собой напрашивается в течение спектакля.

Но, конечно, не только такие идеологические тенденции находят свое отражение в английском театре. Я не видел пьес начинающего драматурга А. Уэскера, берущего темы из жизни низов. Но мне представляется важным успех «Святой Иоанны» Шоу в театре Олд Вик. Этот спектакль был включен в репертуар московских гастролей и получил оценку нашей критики. Здесь можно лишь сказать, что спектакль поставлен в последовательно реалистической манере с интересной исполнительницей главной роли — Барбарой Джеффорд, играющей Жанну д’Арк как простую и крепкую, твердо стоящую на земле девушку. И в окружении виденных мною лондонских спектаклей он, с его подлинным демократизмом, показался мне явлением чрезвычайно прогрессивным.

Я никогда не видел «Троила и Крессиду» Шекспира. На этот раз Мемориальный театр включил ее в репертуар текущего сезона. Эта пьеса кажется, конечно, неожиданной среди других произведений Шекспира. Парадоксально переоценивая поведение героев Троянской войны, осмеивая {324} Патрокла и идеализируя Улисса, она в какой-то мере предваряет ироническую историческую драматургию Бернарда Шоу: смотря «Троила и Крессиду», невольно вспоминаешь «Цезаря и Клеопатру» знаменитого комедиографа, разоблачающего историческую версию.

Английская критика встретила постановку отрицательно. Мне же она показалась интересной. Режиссер почувствовал ту тонкую грань между драмой и комедией, фарсом и трагедией, на которой держится пьеса. На сцене установлен восьмиугольник, наполненный песком. В этом восьмиугольнике, где порой помещается необходимая по сюжету мебель, и развивается действие пьесы. Кажется, что мы ощущаем сухой ветер Малой Азии и троянские берега. Режиссер подобрал для участия в пьесе рослых, красиво сложенных актеров. Они действительно ввели нас в атмосферу Древней Эллады, хотя бы в значительной степени и комедийной, почти гротескной.

Хорошо нам знакомая Дороти Тьютин играет Крессиду с тем же нервом, темпераментом и остротой, которыми были отмечены роли, игранные ею в московских гастролях. Она ни на минуту не защищает Крессиду, она произносит ей обвинительный акт как хитрой, порывистой и где-то циничной женщине.

К числу отличных сценических находок можно отнести решение сцены боя, где режиссер отказался от надоедливых бутафорских массовок. Как бы некий световой туман заволакивает песчаное поле битвы. В этом световом тумане появляются отдельные образы, вступающие между собой в открытые боевые столкновения. И вся картина, не становясь натуралистической, приобретает большую образную силу. Как неизбежный вывод из этой трагикомедии возникает осуждение войны, и в этом большой смысл стрэтфордского спектакля.

Таковы мои поневоле беглые впечатления об английском театре и о его превосходных актерских и художественных силах.

«Театр», 1961, № 5

# Направление спора

Вокруг театра сейчас идут споры — и это очень хорошо, это значительно лучше, чем удовлетворяться лишь спускаемыми сверху директивными указаниями. Споры, даже посвященные прошлому, всегда касаются планов на будущее, {325} и надо определить их наиболее плодотворное направление.

В театре за последние годы произошли коренные и благодетельные перемены: различие театров, разнообразие приемов, расширение средств театральной выразительности — таковы реально существующие предпосылки, из которых мы обязаны исходить, думая о будущем. Мы несомненно вступаем в новый и сложный период. Ряд вопросов, казавшихся дискуссионными во время недавних режиссерских споров на страницах журнала «Театр», могут считаться практически решенными. Вести дискуссию на уровне предшествующем не представляется плодотворным. Нельзя больше спорить по поводу условной природы театра или о том, что социалистический реализм требует разнообразия сценических направлений. Невозможно вновь и вновь доказывать, что театральный коллектив в своей основе предполагает ансамблевость и объединение единомышленников, стоящих на общей гражданской и творческой платформе.

Наши дискуссии не могут заключаться в новом противопоставлении режиссеров друг другу. Мхатовцы могут соглашаться или не соглашаться с Охлопковым, Плучеком или Равенских, но не могут не уважать в них художников, строящих советский театр, за который мы все вместе ответственны. Было бы ошибкой вновь поднимать иссякший спор о «формализме» и «натурализме». Спор, скорее, должен идти в иной плоскости: что есть искусство и что есть ремесло. Искусству сегодня более всего мешает послушное использование архаических приемов или некритическое следование мнимому новаторству, мешает эклектизм. Настала пора поставить вопрос об эклектизме в режиссуре. Чересчур долгая задержка в принудительной «мхатизации» привела театры к неразумному усвоению не внутренних плодотворных принципов, а внешних приемов МХАТ. Теперь режиссеры стали бурно искать новые формы. Можно только радоваться, что наш театр, имея ряд сильных имен среди режиссеров старшего поколения, приобретает, наконец, талантливых молодых режиссеров. Но в справедливых, страстных и неудержимых поисках новых форм многие увлеченно фетишизируют отдельные приемы.

Расширение круга театральных приемов — необходимо и поистине благодетельно. Но вот завоевавший твердые художественные позиции молодой театр «Современник» вводит в качестве слуг просцениума модных девиц, которые ничего не прибавляют ни к форме, ни к сути спектакля {326} о наших днях. А между тем «Современник» показал в пьесах Розова, в «Двух цветах» свою современность по существу, а не по кричащим формальным признакам. И поистине трудно, например, объяснить, почему мост в любом спектакле Охлопкова нужно считать неизменно более новаторским, чем павильоны Художественного театра. Создать павильон с острой мизансценировкой, с выявляющим стиль автора использованием цвета, без лишних иллюстративных подробностей, сделать его и театрально и жизненно выразительным — заманчивая задача для режиссера и художника. Не приходим ли мы в последнее время к некоторым новым стандартам? Не суживаем ли мы вновь наши приемы и в области внешней формы и в работе актера? Всегда ли отсутствие занавеса необходимо? Не пренебрегаем ли мы порою могуществом света? Всегда ли обязательна та несколько сумеречная атмосфера, которая окружает наши спектакли? Всегда ли необходим тот намеренно строгий аскетизм, который во многих случаях является не художественной необходимостью, а общепринятой условностью? Мы принимаем отдельный прием за принцип. Между тем как нелегко открыть действительно новый прием, так еще более сложно открыть новый принцип спектакля — иначе это и не было бы открытием. Форма каждого спектакля должна вытекать из особенностей литературного первоисточника. Эту истину мы часто преступаем, желая развлечь зрителя, поднять и раздразнить его уснувшее внимание.

Мы порой апеллируем к западному театру в том, в чем апеллировать к нему не стоит. Мы апеллируем к его установившимся штампам. Мы удивляемся спектаклям, идущим в единой установке, и т. д. Дело не только в том, что в нашем театре данный постановочный принцип существовал, но и в том, что на Западе он давно стал уже — хотя бы в постановках Шекспира — штампом.

Наш театр располагает неисчислимыми богатствами, с которыми мы поступали расточительно или нерасчетливо. Советский театр играл с занавесом и без занавеса, в единой установке, в павильонах и на обнаженной площадке, в многочисленных сменяющихся эпизодах и без антрактов, в конструкциях и без конструкций, в живописных и графических декорациях, соединяя сцену со зрительным залом и, наоборот, сооружая всякие препятствия между ними, играл на нескольких этажах и в уголках теснившихся комнат, играл почти в натуралистических гримах, в масках и вообще без грима и т. д. и т. д. Невозможно перечислить {327} все варианты, которые перепробовал советский театр. Но порою мы соединяем несовместимые приемы в незакономерное уродливое целое, занимаемся капризным, самоцельным собиранием в одном спектакле противоположных дразнящих приемов. Повторяю, мы фетишизируем прием, между тем как сам по себе он ничего не решает.

Если память мне не изменяет, «лицо от автора» впервые появилось в «Балаганчике» Блока, когда поэт в тоске и поисках утверждал относительность и непознаваемость мира. А разве воплощение рока — Некто в сером в «Жизни Человека» Леонида Андреева — не был своеобразным «лицом от автора»? Но потом этот прием приобрел иное значение — у Вс. Вишневского и в инсценировке «Воскресения» Л. Толстого в МХАТ. «Лицо от автора» получает философский, а не только театральный смысл в зависимости от целей, вызвавших этот прием. Порою оно скептически выносит на суд зрителя несколько вариантов ситуации, как бы предлагая решить, существует ли ее единое понимание, и философия относительности связывается тогда с этой туманной скептической фигурой. В «Воскресении» и в «Оптимистической трагедии», напротив, «лицо от автора» выражало позицию автора и театра. Но если «лицо от автора» не включится неразрывно в общую композицию спектакля, оставит зрителя в равнодушном восприятии уже привычного приема, оно становится претенциозным и лишним.

Или спектакль без занавеса. Занавес был снят в МХАТ в «Антигоне» еще в 1899 году. Потом его торжественно снял Мейерхольд. Но Мейерхольд войдет в историю театра принципами своего творчества, а не теми или иными приемами. Он снял занавес в двадцатых годах, обуянный жаждой разоблачения перед зрителем «тайн» театра. Ему казалось, что в то время, когда не ходят трамваи, когда народ разут, раздет и голодает, сцена не имеет права быть нарядной, «украшательной», она должна соответствовать эпохе своими суровыми линиями. Но в «Даме с камелиями» он вернул занавесу права гражданства. Канонизация же любого приема Мейерхольда препятствует пониманию внутренней сущности его беспокойного и всегда патетического творчества. Сила Мейерхольда была не в отдельных приемах, а в том, что он утверждал поэтический театр. Когда у него в «Лесе» неслись на гигантских шагах Аксюша и Петр, когда шел их ночной диалог под гармонь, возникал театр высокой поэзии. В душу зрителя входил поэтический размах жизни, а не ошарашивающие галифе Гурмыжской, {328} зеленые парики, педикюр и другие вещи, к которым он сам впоследствии относился пренебрежительно.

По этому поводу вспоминаются два признания Станиславского, касающиеся Мейерхольда. Посмотрев «Мандат», он высоко оценил сценическое решение третьего акта, видя в нем подлинный гротеск. Более того, он признался, что в этом акте Мейерхольд добился реализации режиссерских мечтаний самого Станиславского. Вскоре затем мне пришлось быть вместе со Станиславским на «Великодушном рогоносце» и он неожиданно сказал: «А это я все давным-давно делал», хотя, конечно, внешне общего между условными постановками Станиславского и Мейерхольда нет — на этот раз, видимо, его разочаровал принципиальный схематизм, которым когда-то увлекался он сам и возвращение к которому в иных формах встретил в «Рогоносце».

Когда теперь говорят о некоем общем «современном стиле», ссылаются на Таирова и Мейерхольда, на их урбанистические постановки, где на сцене двигались лифты, мелькали сумрачные мужчины в кепках и шарфах, ослепительно сияли световые рекламы. В журнале «Зрелища» по поводу этих спектаклей режиссеры вели яростный спор о том, кому принадлежит первое применение лифта на сцене. Но кто теперь вспоминает об этом споре? Дело не в приемах, которыми пользовались Таиров и Мейерхольд на разных этапах своих исканий, но в том, что и Таиров и Мейерхольд — как бы ни относиться к их творчеству — были последовательны в развитии своих принципов.

Мейерхольд — страстный художник, неутомимый экспериментатор, человек, острейшим образом чувствовавший современность, — свои спектакли каждый раз строил на иных режиссерских принципах, пользуясь иными приемами. И подобно тому как нельзя согласиться с зарубежными учениками Станиславского, которые упорно повторяют первые этапы его системы, так же необходимо спросить: какому же Мейерхольду надо следовать — Мейерхольду «Маскарада», Мейерхольду «Земли дыбом» или Мейерхольду «Дамы с камелиями»? У Мейерхольда нужно учиться острому ощущению современности, умению смотреть на пьесу своими глазами, учиться мастерству мизансценировки, остроте пластического рисунка и, главное, пафосу отношения к действительности. Он разрабатывал принцип *ассоциативного* построения спектакля, сценической *метафоры*, а именно это у нас остается без внимания. Но сколько своих приемов он сам отметал как неудачные, выступая против «мейерхольдовщины»!

{329} Честнейший художник, Таиров другим путем шел к обобщенному и строгому реализму, борясь с бытовизмом — с одной стороны и с символизмом — с другой. Таиров «Фамиры» — не Таиров «Оптимистической трагедии». Первоначально он решал образ абстрактно, пытаясь найти обобщение отвлеченных эмоций, а не конкретных переживаний. Но в «Оптимистической трагедии», в «Мадам Бовари» он подчинил эти проблемы внутреннему смыслу спектаклей. Его умения пользоваться светом, строить мизансцену, найти движение актера, исходя из общего решения спектакля, не хватает нашей режиссуре.

Но напрасно думать, что Мейерхольд и Таиров в 1961 году ставили бы так же, как в конце тридцатых. Тем более иначе работали бы в шестидесятых годах Станиславский и Немирович-Данченко. В свое время Художественный театр перепробовал множество приемов. Но его сила не там, где он цепляется за прием, а там, где имеет смелость отойти от него ради какого-то нового содержания и нового соответствующего приема. Можно так или иначе расценивать новый спектакль «Братья Карамазовы», но театр, полностью признавая огромные актерские и режиссерские достижения первого спектакля, вступил в полемику со старой инсценировкой Немировича-Данченко. И эта полемика доказывает лишь уважение МХАТ к своим учителям, в первую очередь к Немировичу-Данченко, который всегда отрицал театральный догматизм. Мы заменили «кошмар» Ивана его встречей с Алешей и примечательным монологом о «клейких листочках» и включили ранее отсутствующую «исповедь горячего сердца». Театр раскрыл в Иване не только антицерковный, но и антибожеский бунт, а в Дмитрии — неисчерпаемый восторг перед жизнью.

Долгое время МХАТ был поставлен в положение вне конкуренции, более всего вредное для самого Художественного театра. Лично я убежден, что он по сей день остается по своим возможностям самым сильным театром, но вредоносность положения «вне конкуренции» сказывается в нем до сих пор.

Важно не повторение ставших уже привычными терминов Станиславского, а органическое применение системы, которая во многих случаях воспринимается догматически, рассматривается только как педагогическое учение, хотя мы имеем дело с гениальным философом театра, с гениальным режиссером. Режиссерское искусство Станиславского остается неизученным. Остается нераскрытым, чем {330} Станиславский периода «Горячего сердца» или «Мертвых душ» принципиально отличается от Станиславского ранних постановок.

Системе нельзя научиться, система не есть нечто абстрактное, система всегда требует формулы «Станиславский плюс воплощающий эту систему художник», то есть режиссер или актер, сделавший ее своей органически. Поэтому нельзя приравнивать творческий метод Художественного театра полностью к системе Станиславского. Творческий метод Художественного театра — это Станиславский плюс Немирович-Данченко, плюс «старики» театра, плюс среднее поколение. Отдельные режиссеры, почерк которых отмечен печатью сдержанности и лаконизма или, напротив, большого темперамента, могут считать свои личные и порою очень обаятельные свойства за единственно допустимый общий принцип, но их понимание системы отнюдь не обязательно для нашего театра в целом. Необходимо не цитирование формул системы, а непрерывное развитие ее мощных положений. Из усвоения, переработки системы большой творческой индивидуальностью рождается индивидуальный метод данного режиссера. Тут-то и обнаруживается значительность его индивидуальности, доказательством чего служит творчество Вахтангова, Завадского, Попова, Товстоногова.

Народились штампы системы. Обращение системы в стандартный ряд приемов, игра «по системе», в которой внешне соблюдается вся ее азбука — «сквозное действие», «куски» и т. д., — но нет попыток внутреннего и внешнего перевоплощения, это, по существу, компрометация Станиславского. Не менее опасно и нарождение новых штампов мнимой простоты («поток речи» в зависимости от «потока сознания» и т. д.). Сдержанность — привлекательнейший, но опасный прием, требующий абсолютной наполненности, иначе она приведет актера к внутреннему равнодушию, к мелкоте переживаний. Вместе с тем появившаяся формула «переживание плюс представление» не убедительна, ибо переживание нельзя оторвать от его сценического воплощения.

Искусство актера, как и искусство режиссера, необычайно усложняется. А мы упрощаем систему, пренебрегаем опытом Немировича-Данченко, его учением о «физическом самочувствии», «втором плане». Мы много говорим об «интеллектуализме» эпохи. Но интеллектуальность актера нельзя смешивать с рационализмом. Если актер потеряет дар свежего восприятия действительности и обратится {331} к умственному построению образа, это будет катастрофой для традиций русского актерского искусства.

Вновь возникает старый вопрос: в чем заключается «отношение актера к образу». Оно должно сказываться в толковании образа, тогда и отрицательный образ актер покажет во всей сложности и выделение его «сквозного действия» не сможет уничтожить богатство «обертонов». Иначе оживет опасность сужения образа, сведения его к одной какой-нибудь разительной черте.

Зритель хочет, подобно поэту, «над вымыслом слезами» облиться — поверить в происходящее на сцене. Он способен дополнить увиденное своим разбуженным воображением, способен воспринять одновременно и страдание человека и мастерство актера — и наслаждаться этим. Мы часто забываем, что театр, разбудив мысль и чувство зрителя, должен приносить наслаждение.

Условность лежит в природе театра; но любую условность зритель воспринимает как реальность, верит в нее. Это особенно бросилось мне в глаза в китайском театре — в самом Китае. Зритель абсолютно верит в насквозь условный, с нашей точки зрения, спектакль, и любой прием китайского театра убедителен в зависимости от принципа, положенного в основу спектакля. Перенесенный в другое представление, он чужероден, как чужероден в принятой им системе выразительных средств прием «бытового» театра.

Условность подчеркивается отнюдь не для напрасного напоминания зрителю, что он находится в театральном здании и видит спектакль, а не жизнь, но во имя окончательной убедительности, во имя многосмысленности спектакля. Генеральная линия нашего театра должна лежать в преодолении эклектизма и углублении философского смысла произведения, в создании убедительной театральной — непременно театральной — формы (чеховские спектакли МХТ тоже ведь были очень современной *театральной формой*) и более всего — в непосредственной силе человеческих переживаний.

Огромный успех спектаклей нашего театра во всем мире обусловлен не формальной новизной (здесь западный театр мало чем удивишь: он умело использовал и во многом переработал те приемы, которые в значительной степени перенял в разные периоды у советского театра), а правдой человеческой души. Разве не в этом триумф русского балета, успех таких спектаклей, как «Ромео и Джульетта» или «Лебединое озеро», удивляющих раскрытием {332} «жизни человеческого духа», или популярность чеховских спектаклей МХАТ?

Хотелось сказать еще несколько слов о недостатках, которые, вероятно, менее дискуссионны, чем вопрос об эклектизме режиссуры. Что бросается в глаза в современной театральной жизни? При известной широте, при многих интересных опытах — отсутствие подлинной глубины. Театр может и должен отвечать на самые различные требования зрителей. Зритель хочет в театре отдыхать, плакать, думать — жить в театре полной жизнью. Театр должен учитывать многослойность нашего зрителя и быть на уровне передового современного человека, но не сужать своих задач. Стоит изучить причину успеха многих постановок, не выдерживающих строгих эстетических или общественных требований. Немирович-Данченко, мудрый человек, великолепно знавший и театр и зрителя, как-то парадоксально заметил, что зритель в известном смысле всегда прав. Его увлекает в неважном спектакле не пошлость, а какие-то другие стороны, разрешения которых он ищет в театре. «Свято место пусто не бывает», и отсутствие подлинных произведений, передающих ощущение радости бытия, заменяют веселенькие водевильчики. Зритель напряженно следит за поверхностной мелодрамой, потому что жаждет встретить мощные страсти, захватывающий сюжет, потому что ему неинтересны иллюстративные пьесы с заранее предрешенным итогом, с заранее известной развязкой. И если зрителя не тянет смотреть некоторые из так называемых «актуальных» или «героических» пьес, то дело не в самой теме, а в том, что эти пьесы ничего не прибавляют к его личному опыту, и он в крайнем случае предпочитает им пьесы «интимные».

Вообще глубоко порочно возникшее в критике само противопоставление «интимных» и «героических» пьес: невозможно разрабатывать социальные проблемы в отрыве от этических. Театр есть сконденсированная, «опрозраченная» жизнь. Поэтому даже в «прозаизме» должна раскрываться «поэзия». Поэзия отнюдь не совпадает с идеализацией, поэзия есть правда жизни, порою жестокая и суровая. Мы зачастую стараемся избегать острой и сложной жизненной правды на сцене. Предположим, драматургом создан интересный и сложный образ секретаря райкома. Но именно его сложность начинает порождать сомнения. Постепенно выбрасываются одна за другой индивидуальные черты, будто бы ему не положенные, и возникает обворожительная милая розовая схема должности, а {333} не человек. Играть надо не просто профессию, а профессию, неразрывно слившуюся с человеком. Наша жизнь остается во многом противоречива, но эти противоречия составляют ее прекрасную сложность. Важно не то, чтобы в каждой пьесе был счастливый конец, важно знать, в какую сторону противоречия разрешаются, а не закрывать на них глаза. Но вместо этого театр порою увлекается поверхностным жанризмом, внешней похожестью, приблизительностью.

Между тем переход из пьесы в пьесу одних и тех же образов беспощадно обедняет актерское искусство, приучая к постоянному повторению наработанных приемов. Говоря о стандартизации образов, необходимо предостеречь прежде всего от сценической стандартизации великого и неисчерпаемого образа Ленина, при исполнении которого актеры порою следуют или поверхностному принципу фотографической схожести, или берут в качестве подражания образы, созданные знаменитыми первыми исполнителями Щукиным и Штраухом.

Власть штампованных представлений неотвратимо ведет актера к возрождению старых и установлению новых амплуа. Раз в месяц на последней странице «Советской культуры» публикуются приглашения в те или иные театры «героев-любовников» или, что еще хуже, «социальных героев». Но можно ли втиснуть все богатство образов в стеснительные рамки амплуа! Можно ли заранее и нерасчетливо обречь актера на творческую узость! Конечно, художник не может быть всеяден. Он что-то любит, что-то ненавидит, любит одного автора и не принимает другого. Но прежде всего, что определяет художника — это его индивидуальность, и только она диктует пределы его возможностей. Строгий, целомудренный режиссер Товстоногов склонен к трагическому, суровому искусству, и надо ли удивляться, что ему не удалась «Иркутская история» с ее лирикой, переходящей в сентиментальность? А сколько раз терпел неудачу Художественный театр, отказываясь от своей природы. Да не может он быть не психологическим театром! Фальшивые пьесы в Художественном театре становятся еще хуже, чем они есть на самом деле: такова его природа, он стремится проникнуть в судьбы людей и неизбежно разоблачает психологические провалы непоследовательного автора. Для него учителями всегда останутся не только Станиславский и Немирович-Данченко, но Чехов и Горький — это театр крупной литературы. К сожалению, сейчас мало какой театр может рядом с {334} режиссером назвать своим учителем и конкретного драматурга. Когда прекрасный драматург Арбузов, «добру и злу внимая равнодушно», отдает пьесу сразу трем московским театрам — имени Маяковского, имени Вахтангова и Художественному, — возникает недоумение: какой же театр он если не любит, то хотя бы предпочитает? Можно ли себе представить, чтобы Чехов отдал «Чайку» одновременно Малому театру, Художественному и Театру Корша?

По многим теперешним статьям можно представить себе Станиславского в качестве благообразного и благодушного патриарха. Нет! Он бывал несправедлив, как настоящий художник, он бывал гневен; но, открывая пути к созданию целостного спектакля, к воспитанию актеров и режиссеров, он был безостановочен в поисках художественной истины, он являл собою мощную неповторимую индивидуальность — и в этом величие Станиславского.

Из выступления на Совещании работников театра.  
Опубликовано с сокращениями:  
«Театр», 1961, № 10

# Памяти Алексея Попова

Алексей Дмитриевич Попов воспринимал театр с глубокой верой в то, что искусство призвано объяснять людям их самих. Театр никогда не был для него только профессией. Свою последнюю статью он назвал «Дело нашей жизни», и именно так, делом жизни, он всегда ощущал театр.

Неразрывные связи соединяли его с традициями, в которых он воспитывался. Верный ученик Художественного театра, он никогда не подражал своим учителям. Он создавал свой театр. Традиции, широко им воспринятые и переработанные, никогда не выглядели мертвыми. Его режиссура — пример того, как учение Станиславского и Немировича-Данченко формирует большого самобытного художника.

Современник революции, он проникал в ее неотвратимый ход — его тянуло к широким социальным полотнам и проблемам. Оттого он был лучшим воплотителем пьес Погодина. Ему было родственно умение Погодина увидеть в Гае размах социалистического строительства, в Степане — неизмеримую талантливость рабочего, получившего доступ к свободному строительству, в крестьянке Маше — образ пересоздания деревни. Во многом именно Попову {335} наш театр обязан пьесами Н. Погодина, Б. Лавренева, Л. Сейфуллиной. Попов не только привлек этих авторов в театр; работая с Поповым, драматурги расцветали, обретали дом, где их; любят и ждут.

Страстью Попова было создание театрального коллектива. Есть режиссеры-гастролеры, которым безразлично, с кем и где работать. Попов был не из их числа. Ему требовалось сообщество строителей единого театра, преданных, ищущих вместе с ним. Если режиссер заражен этой потребностью иметь единоверцев, неиссякающей любовью к студийному началу, он обрекает себя на нелегкую жизнь. И не случайно Попов не без тревожной боли расставался с театрами, которым отдал годы жизни. Он ушел из Театра Вахтангова, когда, ему казалось, там улеглось студийное беспокойство. Утвердив в Театре Революции свой стиль, резко повернув его работу такими спектаклями, как «Мой друг», «Поэма о топоре», «После бала», «Ромео и Джульетта», он опять ушел — строить Театр Советской Армии.

Его спектакли отличались редкой мужественностью и теплом настоящей жизни. В свое время шел спор о «шиллеризации» и «шекспиризации» советского театра. Попов был не только безусловным сторонником, но и лидером «шекспиризации». В гении Шекспира он нашел своего учителя, восприняв у него полноту сценических красок. Шекспировских масштабов он ждал от советского театра. «Ромео и Джульетту» и «Укрощение строптивой» он освободил от навязших театральных штампов, он ощущал Шекспира зримо и весомо. Если в Шекспире он находил источник масштабов театрального мышления, то современность научила его угадывать в Шекспире вне привычной пластики и декламации живую неповторимую жизнь. Шекспир был его драматургом — когда он выбирал современную пьесу, он судил ее внутренне с шекспировских позиций, хотя, естественно, отнюдь не обольщался подлинной ценностью многих пьес, вошедших в репертуар его театра. Попов настойчиво отстранял от себя любую предвзятость; он вряд ли мог увлечься стилизацией. Он не только любил кровь и плоть произведения, но и неутомимо и безостановочно определял для себя ритм жизни, ощущая ее процесс со всей драматической энергией и лирическим захватом, который порою застенчиво прятал от окружающих, хотя, может быть, именно соединение широкого охвата жизни с лиризмом и составляло его сущность как художника.

{336} Он обладал необыкновенной художественной проницательностью. Любя и ценя форму, он никогда ей не подчинялся: он как бы вставал над формой, преодолевал ее, как положено большому художнику и мастеру. Ничто в его спектаклях, даже самых масштабных, не заслоняло правды человеческих переживаний. В спектаклях, поражавших угаданной атмосферой мастерски вылепленных народных сцен, открывавших самую суть народного движения, всегда наличествовала проникновенная душевность. Он умел рисовать психологию народа, но не менее ценил тончайшие психологические переходы. Тайны психологии отдельных людей интересовали его не менее народных судеб, и он глубоко всматривался в души актеров, никогда не снимая с себя, первоклассного режиссера-постановщика, задач режиссера-психолога. Так же как привычно удобного построения народных сцен, он опасался и грубого прикосновения к душе актера. Мастер сценического изображения народных движений — он был знатоком человеческих душ.

Свои неожиданные открытия в построении массовых мизансцен, размах своей режиссерской фантазии он хотел соединить с тончайшей передачей судьбы отдельного человека. Он был точен, наблюдателен — и порою мучился из-за колоссальных размеров сцены Театра Советской Армии, придавливавших, приглушавших его замыслы.

Последний период Алексей Дмитриевич — не только вследствие болезни и ухода из театра — посвятил себя молодежи. Для него была характерна постоянная озабоченность будущим театра, он был из тех редких художников, которые, строя свой коллектив, думают о всем советском театре и в этом смысле он становился чем дальше, тем беспокойнее и настойчивее. Он торопился закончить «Воспоминания», писал статьи, помогал ученикам — и умер в момент, когда работал очень интенсивно, со все возраставшей требовательностью к себе и другим. В нем ни на минуту не чувствовалось усталости от жизни — почти неизбежного признака старости.

Он был чрезвычайно скромен. Я думаю, что это шло и от высочайших требований к себе и оттого, что демократические традиции русского театра полностью совпадали с его личностью. Он постоянно ставил перед собой новые творческие задачи и постоянно был собой недоволен. До последних минут он волновался, требовал, искал. Высокое гражданское беспокойство определяло его характер, человеческий и творческий. Я уверен, что его ученики {337} Скажут свое слово в искусстве. И эта живая эстафета будет лучшей памятью Алексею Дмитриевичу.

«Театр», 1961, № 11

# О Наталье Сац

У свидетелей рождения советского театра для детей живет в памяти образ той девушки, почти девочки, которая стремительно и энергично вошла в сложный строй московской театральной жизни и навсегда сохранила ответственное понимание своего жизненного и творческого призвания.

Наталья Ильинична Сац воспринимает театр радостно, возвышенно и празднично. И таким она хотела делать театр для детей. Она не уклонялась от помощи ребятам в решении возникающих в зависимости от их возраста вопросов и проблем, но она неизменно искала форм спектакля наиболее ярких, выразительных и красочных. Ей хотелось, чтобы, придя в театр, дети попадали в мир подлинной красоты. Нравственное воспитание для нее тесно связывалось с эстетическим. Свое восприятие мира — бурное, мощное, жизнерадостное — она переносила и в свои спектакли. Они часто возбуждали споры — и в области педагогики и в смысле чисто театральном. Ее театр жил беспокойной жизнью, его руководительница находилась в непрестанном движении, порою чувствуя, что зашла в тупик, но всегда, при всех условиях зритель, приходя в театр, получал ощущение всесокрушающего оптимизма, неиссякаемой веры в жизнь и силу человеческого деяния.

Я не берусь судить о театре для детей с точки зрения чисто воспитательной, но глубоко уверен, что он принес много существенной пользы, и многие взрослые с радостью и нежностью вспоминают о своих первых театральных впечатлениях, полученных ими в маленьком зале кино «Аре» — того незатейливого помещения, которое стало постоянным местом пребывания руководимого Сац театра. В эти впечатления несомненно включаются и такие спектакли, как «Аул Гидже» и «Фриц Бауэр», волновавшие театр своей проблематикой, и затейливый и полный юмора «Негритенок и обезьяна», и театрализованное представление «Будь готов». Привлекая в свой театр лучших писателей, композиторов и художников (назовем хотя бы С. Розанова, Кабалевского, Шестакова, Половинкина, Александрова, Хренникова, Юона, Рындина), Сац искала новых форм, то вовлекая детей в представление и развивая в них активность, {338} то раскрывая перед ними сказочный, почти феерический мир, то показывая картины близкой им современной жизни. Может быть, наиболее спорной и наименее оправдавшей себя оказалась форма «игро-спектакля», где рушились все преграды между зрителем и актером и излишне примитивным и назойливым было нарочитое разрушение сценической иллюзии. В эти первые театральные впечатления входят и ставшие любимцами зрителей такие актеры, как К. Коренева и М. Ещенко, царившие в детских душах и введшие детей в круг интереснейших образов.

Юный зритель любил «тетю Наташу» — может быть, и была доля некоторой наивной юношеской сентиментальности в том, что юная руководительница театра так быстро приняла на себя столь еще не свойственное ее возрасту наименование; порою она излишне увлекалась разговорами с детьми, но ей очень импонировала власть над аудиторией, победа тешила ее бурную и — не боюсь парадоксов — застенчивую самоуверенность. Как бы то ни было, Сац вошла в жизнь юношества властно, и нельзя замалчивать ее имя в истории советского детского театра, куда она внесла действительно серьезный и оставшийся заметным свой личный вклад.

Была, конечно, и доля известного творческого самоограничения в том, что, почувствовав в себе не только организатора и руководителя, но и режиссера, Сац не ставила во «взрослых» театрах — со стороны оперной режиссуры ее больше знают Буэнос-Айрес и Берлин, нежели Москва, где она известна только и исключительно в качестве режиссера театра для детей.

В истории советского театра Сац остается борцом за создание того типа театра, организация которого была возможна лишь в Советской стране. И когда сейчас Советский Союз обладает около ста детскими театрами и справедливо гордится богатством талантов, разнообразием постановок, обширным репертуаром, Сац может с удовлетворением смотреть на пройденный ею путь. Юная смелая энтузиастка оказалась в числе первых инициаторов и создателей огромного, заслуживающего уважения и восхищения дела воспитания молодого поколения средствами такого мощного искусства, каким является театральное искусство. Сац не боялась борьбы, она смело ломала сопротивление, она до конца оставалась последовательной и принципиальной. Ее единая целеустремленность нашла исчерпывающее отражение в стремительных поисках, во всепоглощающей любви к детям и к тому новому явлению искусства — театру {339} для детей, инициатором которого она явилась. Человек упорной воли и большой творческой фантазии, прекрасный организатор, Наталья Ильинична Сац одновременно сохранила и сохраняет непосредственное и ясное восприятие искусства.

В кн.: Н. Сац. Дети приходят в театр. М., 1961

# Пять спектаклей Театра Эдуардо

Долгожданный приезд труппы Эдуардо Де Филиппо в Москву во многом разрушил устоявшееся представление о его драматургии и о приемах ее интерпретации. Привыкшие к известной парадности постановок пьес Де Филиппо на советской сцене, зрители были изумлены отсутствием ярких красок, которые нередко связываются в их представлении и с итальянским искусством в целом и с драматургией Де Филиппо в частности. Москвичи справедливо восхищались в свое время изысканной красотой декораций Мартироса Сарьяна в спектакле Театра имени Вахтангова «Филумена Мартурано», и сумрачные интерьеры спектаклей Де Филиппо показались им неожиданными. Между тем в ходе спектаклей зрители все более и более подчинялись их обаянию. У всякого, бывавшего в Неаполе, эти декорации невольно ассоциировались с неаполитанским бытом. Вспоминались высокие, холодные и неуютные дома в одном из рабочих районов, где помещается красивый, изящный театр Сан Фердинандо, созданный усилиями Эдуардо Де Филиппо. Вспоминался старый театр Скарпетта, отнюдь не блиставший роскошью костюмов и изысканностью постановочных средств, но неотрывно связанный с неаполитанцами, с их небогатой, открытой для посторонних жизнью. Вспоминались спектакли труппы сильнейшего актера и драматурга Вивиани, общавшейся в антрактах со зрителями, когда, казалось, трудно было отличить загримированных актеров от окружающей их толпы.

Эдуардо Де Филиппо руководит двумя театральными коллективами: один из них посвятил себя исполнению преимущественно сочиненных им пьес с его участием и под его режиссурой, другой носит название «Скарпеттиана» и предназначен исключительно для исполнения пьес Скарпетта. В бытность мою в Неаполе в театре Сан Фердинандо играла труппа «Скарпеттиана». Эта труппа и в изящном, сделанном по последнему слову техники здании сохранила {340} буффонность, простоту и крайнюю заразительность актерской игры, не искала какой-либо помпезности или нарядности. Вслед за Скарпетта и Вивиани Эдуардо Де Филиппо отвергает парадные театральные украшения, заслоняющие правду искусства и жизнь, с которой он мечтает познакомить зрителя.

Иные из московских зрителей готовы были заподозрить, что режиссерская часть спектаклей Де Филиппо не находится на должной высоте. Но прежде чем выносить такое безоговорочное суждение, нужно вдуматься в самую природу и смысл театра Де Филиппо. Труппа только во время зарубежных гастролей именуется «Труппой театра Эдуардо Де Филиппо»; на родине, в Италии, она носит более короткое, но для итальянцев гораздо более красноречивое название — «Театр Эдуардо». В этом наименовании выражена популярность, которую Де Филиппо приобрел в своей стране, особенно в Средней и Южной Италии, и которая обозначает его теснейшую связь с народом. Де Филиппо, развивая традиции Скарпетта и Вивиани, является плотью от плоти Неаполя, вернее — демократических слоев этого города, и только в этой связи можно себе представить смысл его режиссуры. О ней нельзя судить по оригинальности мизансцены — она не для этого предназначена; о ней нельзя судить также и по декоративной изобретательности — Де Филиппо обладает в области декоративного решения своими приемами. Когда вы смотрите представления театра Де Филиппо, у вас возникает образ Неаполя, образ типичной небольшой неаполитанской квартиры с выходом непосредственно на улицу, театра, где улица и жизнь просто вливаются в скромные пределы помещения. И вы как бы чувствуете дыхание Неаполя, хотя Де Филиппо не пользуется для создания такого впечатления ни фотографически точными пейзажами, ни красивыми задниками.

Для Де Филиппо чрезвычайно существенно появление на сцене атмосферы именно Неаполя или Южной Италии, но никак не римских палаццо и не флорентийских замков. Даже в «Призраках» (на мой взгляд, это наименее увлекательный из спектаклей, привезенных Де Филиппо) его меньше всего интересует натуралистическая передача роскоши забытого неаполитанского дворца — он хочет передать общее ощущение пустоты и заброшенности дома. (Кстати, говоря о богатстве действующих лиц, мы порою его преувеличиваем и переносим героев комедий Де Филиппо в гораздо более высокие слои общества, чем те, к которым они принадлежат. Герой «Филумены» Доменико {341} Сориано — всего-навсего владелец двух кондитерских. Филумена неграмотна.) Де Филиппо как режиссера никак нельзя обвинить ни в чрезмерной условности, ни в натурализме. Многие, презрительно усмехнувшись, могут сказать, что его спектакли по своей, так сказать, технологии возвращают нас к давно отжившим формам театра конца XIX века. Позволю себе с этим определением не согласиться: в нем заключена некоторая узость понимания режиссерского искусства. Каждому остается право толковать по-своему пьесы Де Филиппо и по справедливости высоко оценивать спектакли «Филумена Мартурано» в Вахтанговском театре и «Моя семья» в Центральном театре Советской Армии. Евгений Симонов и Шатрин, Мансурова, Добржанская, Рубен Симонов, художник Сарьян имеют полное право на свое истолкование Де Филиппо, точно так же как Де Филиппо имеет еще большее право на интерпретацию своих пьес и на свое режиссерское толкование.

Все пять пьес, привезенных Де Филиппо, идут в одной установке. Она сперва вызывает удивление, потом к ней привыкаешь и она ощущается как непреложная необходимость. Для Эдуардо эта установка — принцип, от которого он не хочет и, вероятно, не может отказаться. Она представляет собой как бы скелет театра. Мы видим колосники, не закрытые никакими падугами и арлекинами. В глубине, параллельно рампе, идет не очень высокая стена, в которую легко вставляются окна, двери, обозначающие вход в кухню и другие комнаты или непосредственно на улицу. Немногочисленная мебель (подбираемая обычно в тех помещениях, где идет спектакль) стоит в довольно незатейливых планировках. Самая же установка дает образ бродячего театра Италии XVIII века. В этой установке невозможно представить себе спектакль роскошной придворной труппы; она демократична по существу, как демократична вся драматургия Де Филиппо. Можно было бы заподозрить театр в стремлении к музейной реставрационности и эстетизации старины. Между тем такое предположение не приходит в голову. Де Филиппо откровенен со зрителем — он верит в силу театрального очарования. Стоит только представить, что нет этого обширного пространства (в данном случае это обнаженная сцена Малого театра), как собственно игровое пространство покажется узким и душным. Эта установка как бы открывает зрителю простор воздуха, а его фантазия создает конкретную атмосферу пьесы. И вдруг оказывается, что вы все же не спутаете квартиру Дженнаро и удобную столовую мэра района {342} Санита. Более того, зрители угадывают и другие — непоказанные — комнаты квартиры и даже уличную жизнь Неаполя. Де Филиппо рассчитывает на ассоциативную силу воображения, и он, несомненно, выигрывает. Выигрывает потому, что исполнители сами крепко верят в «предлагаемые обстоятельства», в место действия, в обстановку и заставляют верить в них зрителя.

Хотя режиссерское искусство Де Филиппо опирается преимущественно на актера, он необыкновенно точно ощущает смену ритмов и темпов пьесы при крайней в целом скупости и кажущейся элементарности мизансцен. Этому следует учиться у него нашим молодым, да и не только молодым режиссерам.

Де Филиппо умело пользуется контрастами. Он не боится на сцене тишины и внезапных взрывов, бурных возгласов. Первый акт пьесы «Неаполь — город миллионеров» начинается почти натуралистически. Де Филиппо появляется, застегивая штаны. Дело отнюдь не в этой детали, дело в ритмическом образе пробуждающейся квартиры с ее перебранками, спешкой, «прибегами» и «убегами». И напротив, напряженная тишина господствует в сцене мнимой смерти Дженнаро, и только в склоненных фигурах чувствуются внутреннее беспокойство и тревога. Чуть ли не весь первый акт «Филумены Мартурано» оба центральных исполнителя не меняют основной мизансцены: она — на правой, он — на левой стороне сцены. Но какое разнообразие в оттенках поведения, в смене поз и у Филумены и у Сориано! Каждая реплика, каждое новое доказательство, упрек, самозащита вызывают новое выразительное положение тела.

Окружающий Эдуардо Де Филиппо коллектив тонко чувствует своего руководителя. Его актеры, обладая превосходным темпераментом, нигде не выпячивают его, а живут в нем органически, выявляя его в быстром ритме речи, в остро брошенных взглядах, в неожиданности прорывающихся бурных движений, в жестикуляции, очень красноречивой и решительной, когда это нужно, и почти в полной статуарности, когда этого требуют обстоятельства. Они как будто не видят зрителя, хотя полностью чувствуют зрительный зал; они живут атмосферой зрительного зала — редкое и замечательное свойство, — одновременно живя столь достоверной жизнью образа. Они, видимо, испытывают огромное наслаждение от процесса актерской игры. Их никоим образом нельзя упрекнуть в застенчивости, еще меньше их можно заподозрить в назойливости. Мера дарования {343} отдельных актеров, составляющих труппу Де Филиппо, вероятно, различна, некоторые из них обладают явным и значительным талантом. Основная партнерша Де Филиппо, исполнительница центральных ролей в его пьесах, Регина Бианки, равно достоверна в самых различных ролях. Ее решительная, но глубоко любящая, убежденная Филумена настойчиво защищает свое право на сыновей, право, выстраданное всей ее не очень-то легкой жизнью. С великолепной серьезностью, с чувством какого-то самоиздевательства, невозможности освободиться от ею же самой созданных мучений играет она полусумасшедшую Беатриче в пьесе Пиранделло «Колпак с бубенчиками». В финале, когда Беатриче чувствует себя уже обреченной на сумасшествие, актриса обнаруживает не только колоссальный темперамент, но и достигает подлинно трагической силы. Главные роли во всех пьесах играл, конечно, Де Филиппо. Порой может показаться, что он из пьесы в пьесу повторяет один и тот же образ, одно и то же лицо. Между тем нет более несправедливого суждения. Де Филиппо действительно очень скуп во внешнем перевоплощении, он его достигает путем последовательного и глубокого овладения внутренним зерном роли. По существу, Де Филиппо является основным интерпретатором своих пьес. Давно известен глубокий гуманизм его пьес. Сейчас мы увидели совершенного и тонкого актера. Каждый из созданных им образов маленького человека замечателен внутренним сознанием своего долга и своей требовательностью к жизни. Я не думаю вообще, что «пиранделлизм» — хотя Эдуардо и считает Пиранделло своим учителем — особенно свойствен самому Де Филиппо. Как бы порою парадоксально ни строил он положения своих пьес, его интересует в первую очередь проникновение в душу человека во имя утверждения прав личности в мире. Я полагаю, что между Пиранделло и Де Филиппо идет даже какая-то невысказанная внутренняя полемика. Она касается преимущественно понимания места маленького человека в жизни. Мы порою злоупотребляем этим понятием и охотно приписываем его равно Достоевскому и Шолохову, Теннесси Уильямсу и Де Филиппо. Но Де Филиппо утверждает свое понимание маленького человека. Луиджи Пиранделло, а вслед за ним Теннесси Уильямс неизменно выдвигают на первый план ущемленность человека, его неполноценность, узость интересов и утверждают замкнутость и отъединенность как непреложный закон жизни. В своей драматургии Де Филиппо идет иным путем и в центральном герое своих {344} пьес подчеркивает другие стороны. Не напрасно он включил в свой репертуар «Неаполь — город миллионеров», одну из пьес, в которой наиболее точно сформулированы его отношение к действительности, его требовательность к жизни, его понимание гуманизма.

Да, конечно, на всех пьесах Де Филиппо лежит печать неизбывной горечи, но в то же время нельзя не видеть и не слышать пронизывающую их любовь к человеку. Характерно в этом смысле и противопоставление замечательно сыгранных им образов — Паскуале Лойяконо в его пьесе «Призраки» и Чампы в пьесе Пиранделло «Колпак с бубенчиками». В обеих пьесах зритель встречается с маленьким, ущемленным человеком. Но если в «Призраках» Паскуале, закрывая глаза даже на возможность обмана среди людей, в результате побеждает, то в Чампе спокойная жажда справедливости обращается в яростную жажду мщения. Эти образы как бы два полюса, между которыми располагаются другие роли, сыгранные Де Филиппо. В «Колпаке с бубенчиками» Де Филиппо играет затаенного, очень умного человека, мелкого служащего с глубоко уязвленным самолюбием. Все в этом человеке — и поношенная визитка, и подозрительный взгляд, и какая-то особая манера держаться, в которой чувствуется стремление сохранить свое достоинство, и неизбежная угодливость — все скрывает за собой сдержанный, горячий темперамент: не любовь, а ненависть владеет им. Мы как будто не узнаем здесь мягкого Де Филиппо, даже весь его внешний вид сух и зол. Де Филиппо постепенно доводит своего оскорбленного героя до бурного взрыва чувств: в финале пьесы он доходит до яростного и открытого самовозбуждения, до почти дьявольского хохота. Он не может стоять на ногах, он валится от смеха на диван, он торжествует, он аплодирует себе, когда виновница его несчастья осуждена на заключение в сумасшедший дом, осуждена, по существу, несправедливо, лишь во имя сохранения условных понятий о морали и чести.

«Призраки» в какой-то степени тоже пронизаны «пиранделлизмом», но это в значительной мере и полемика — парадоксальное положение неожиданно обращается в реальное счастье. Робкий, ничтожный мечтатель Лойяконо хочет верить, что обитающие в замке призраки приносят ему деньги и счастье. Эдуардо Де Филиппо и здесь последовательно показывает, как будто бы наивный Паскуале Лойяконо заставляет себя верить в существование призраков, как он побеждает в себе возможные подозрения, как он {345} страшится раскрыть для себя жестокую правду, что нет никаких призраков, а есть лишь любовник жены, снабжающий их деньгами. Он счастлив, по-детски счастлив, когда может отстранить от себя пугающие его подозрения. С какой нежностью, откровенностью и обаянием, сидя на балконе, рассказывает Паскуале воображаемому им профессору Сантанна свои удачи и неудачи. Лучшая сцена Де Филиппо в этой пьесе — финал, когда Паскуале, встречаясь с любовником жены, продолжает робко надеяться, что перед ним действительно призрак, и умоляет его о продолжении обмана.

Между этими двумя полюсами — Чампа и Паскуале — находится образ Доменико Сориано в «Филумене Мартурано», которого он играет совсем отлично от Рубена Симонова в спектакле Вахтанговского театра. Его Сориано гораздо более чувствует свою вину перед Филуменой и совсем лишен великолепной парадности Симонова. Он намного более робок, этот Сориано, но в то же время и намного более мечтателен. Его увлечение Дианой поверхностно. Он гораздо более чувствует свою связь с Филуменой, и в нем гораздо сильнее живет жажда простого человеческого счастья.

Его высшей актерской победой я считаю Дженнаро в спектакле «Неаполь — город миллионеров». В этом наиболее слаженном из всех показанных в Москве спектаклей в полной мере ощущается тот образ Неаполя, о котором уже говорилось. В нем до конца выражен ритм неаполитанской жизни, а сам Де Филиппо проводит более яркую, чем где-либо, линию развития и созревания маленького человека на путях глубокой человеческой мудрости. Истинная сущность искусства Де Филиппо особенно сказывается в финале второго акта, в сцене возвращения измученного Дженнаро с войны. Худой, бледный, с таким частым у Де Филиппо недоумевающе-просящим и ожидающим взглядом, в поношенной солдатской одежде нерешительно стоит Дженнаро на пороге своей когда-то нищей квартиры. Робко и тягостно ощущает Дженнаро неуместность солдатской формы и тяжелых ботинок рядом с чистотой и нарядностью неожиданно преуспевающей семьи. Долгими месяцами накоплявшееся желание поделиться своими мыслями и чувствами наталкивается на чуждые интересы близких, по-своему даже обрадованных его возвращением. Де Филиппо — Дженнаро охватывает чувство одиночества: так отчужденно слушать, так тоскливо смотреть может только очень большой актер. В заключительной {346} беседе Дженнаро с женой у Де Филиппо нет никакой внешней лучезарности и ни грана театрального пафоса. Он даже сумрачен, вынося свое решение. Сумрачен и тверд. Он как бы смотрит в глубь себя. Ему предстоит нелегкий путь.

Но если в «Неаполе — городе миллионеров» Де Филиппо драматургически доводит образ человека, пришедшего с войны, до мудрости, отстраняющей от себя всякие соблазны и утверждающей человека в глубоком смысле этого слова, то его последняя пьеса проникнута уже сознанием назревающего протеста. В «Мэре района Санита» Де Филиппо появляется как бы в некотором новом обличье. Есть в самой манере мэра дона Антонио держаться прямо какое-то постоянное усилие, выдающее его усталость и его стремление победить наступившую старость. Ему тяжело, очень тяжело, этому обаятельному старику. Больше всего от сознания бесполезности той одинокой борьбы, которую он вел в течение многих лет пребывания на посту мэра, пытаясь достичь справедливости, делая добрые дела. Ему уже не помогает тот мягкий ласковый юмор, с которым он отсчитывает воображаемые деньги, передавая их ростовщику О’Назоне. Покушение на его жизнь означает крушение его надежд. Ему остается только выполнить последнюю хитрость, последнее, идущее на пользу людям лукавство — передать вексель ростовщика на два миллиона лир своим близким. Вновь вспыхивает в Антонио его юмор, освещая его усталое лицо. Последний раз появляется на его лице мимолетная ласковая и мудрая улыбка. Эдуардо играет предчувствие смерти: оно в его слабых движениях, в уходящем от житейской сутолоки взгляде, в наступающей отрешенности. Антонио покидает комнату, по-прежнему пытаясь держаться прямо, даже с вызовом. Но этот тихий, полный какой-то решимости уход — уход в смерть — не вызывает в зрителе ощущения безнадежности. Зритель побежден высокой человечностью, которой проникнут образ Антонио. Пьеса кончается неожиданно. Тихий друг Антонио — Фабио восстает: он бунтует. Тема бунта завершает пьесу о жизни человека, который жертвовал собой ради призрачного спокойствия других. Фабио не может и не хочет мириться с гибелью Антонио, и зритель разделяет гнев Фабио. Встречи с Антонио делали людей чище, и память об этих встречах оставалась неизгладимой. Так же неизгладимы встречи с Эдуардо Де Филиппо — художником необычайной чистоты и мудрости, пробуждающим волю к жизни и любовь к человечеству.

{347} Эдуардо Де Филиппо смотрит на жизнь с позиций высокой требовательности, сознавая, однако, что путь к победе подлинного гуманизма труден. Его беспокоит, тревожит совесть, но он неколебим в своих убеждениях. Потому-то эти внешне сумрачные спектакли, рисующие на первый взгляд незатейливую жизнь простых неаполитанцев, на самом деле приобретают общечеловеческое значение. Эти спектакли могли показаться старомодными, но в действительности в них звучат подлинное мужество новатора и огромный художественный вкус необычайно светлого художника и человека.

«Театр», 1962, № 7

# Булгаков

Драматургия составляла лишь часть, может быть, наиболее сильную, но только часть творчества этого большого писателя. Достаточно напомнить, что Булгаков был автором монументального романа «Белая гвардия», послужившего истоком его известной пьесы «Дни Турбиных», и небольших гротескных новелл «Дьяволиада» и «Роковые яйца», биографического романа «Жизнь господина де Мольера» и сатирической повести «Театральный роман», философского романа «Мастер и Маргарита» и оперных либретто «Петр Великий» и «Рашель».

Окончив медицинский факультет в Киеве, свою деятельность Михаил Булгаков начал как врач. Но биография его на этом поприще оказалась несложной — проработав лишь два года врачом, он оставил свою профессию и всецело занялся литературой. Вот как писал Булгаков в своей автобиографии: «Родился в г. Киеве в 1891 году. Учился в Киеве и в 1916 году окончил университет по медицинскому факультету, получив звание лекаря с отличием. Судьба сложилась так, что ни званием, ни отличием не пришлось пользоваться долго. Как-то ночью в 1919 году, глухой осенью, едучи в расхлябанном поезде, при свете свечечки, вставленной в бутылку из-под керосина, написал первый маленький рассказ. В городе, в который затащил меня поезд, отнес рассказ в редакцию газеты. Там его напечатали. Потом напечатали несколько фельетонов. В начале 20‑го года я бросил звание с отличием и писал. Жил в далекой провинции и поставил на местной сцене три пьесы. Впоследствии в Москве, в 1923 году, перечитав их, торопливо уничтожил. Надеюсь, что нигде ни одного {348} экземпляра их не осталось. В конце 21‑го года приехал без денег, без вещей в Москву, чтобы остаться в ней навсегда. В Москве долго мучился; чтобы поддерживать существование, служил репортером и фельетонистом в газетах и возненавидел эти звания, лишенные отличий».

Литературу Булгаков принимал как призвание, как долг, как внутреннюю необходимость, без нее жизнь для него становилась бессмысленной. Его творчество лежало целиком в русле русской литературы, того понимания ее, которое осуществляли Гоголь, Пушкин, Чехов, а в наше советское время особенно Горький, кстати сказать, очень внимательно и любовно относившийся к творчеству Булгакова.

Какой бы области Булгаков ни коснулся, к какому бы литературному жанру он ни прибегал, его прежде всего остро волновали нравственные, этические проблемы. Для его творчества особенно характерна тема ответственности человека перед народом, перед Родиной, которую он любил глубоко и горячо. Он был художником своеобразным, с присущей только ему оригинальной формой письма, с пронзительно зорким взглядом на мир, художником, соединявшим подлинную взволнованность и приподнятость с острым чувством анализа и ясностью литературного и драматургического построения. Может быть, в его творчестве были наиболее замечательны строгая, почти графическая четкость и предельно наполненная скупость выражения мыслей и чувств.

Булгаков, несомненно, был реалистом, реалистом до конца. Но в самом восприятии реализма он являлся больше продолжателем пушкинской и гоголевской линии, нежели, скажем, тургеневской. Спокойствие чуждо его произведениям, мир он видел в образах отчетливых, очищенных от мелких деталей. В созданных им образах необходимые, существенные черты проявляются как бы в преувеличении, чтобы через магическое зеркало искусства стать для читателя и зрителя покоряюще убедительными. Ритм его произведений тревожен, он часто ломается, внезапно взрываясь бурей неожиданных, но вполне оправданных ситуаций. Оттого все его творчество производит впечатление некоего внутреннего клокотания горячих подземных струй, которые неотвратимо и порою беспощадно вырываются наружу, никогда не оставляя читателя равнодушным или спокойным. Это видение мира Булгаковым ясно сказывалось и в его романах, и в его сатирических произведениях, и в коротких новеллах. Но благодаря такому восприятию действительности {349} именно драматургия стала ему особенно близкой — само существо художника всегда было полно внутреннего стремительного движения.

В области драматургии Булгаков не канонизировал ни одной формы. Ему были одинаково доступны историческая хроника и веселый водевиль, психологическая драма и остросатирический фарс. Он пользовался приемами, единственно необходимыми для передачи сжигавшей его мысли. Великолепный писатель, он владел особенной остротой характеристики, умением легко бросить афоризм, построить сверкающий диалог, повернуть внимание зрителя от только что громко раздававшегося смеха к потрясению. Слово Булгакова прозрачно, сжато, легко.

К театру он относился страстно, со всем темпераментом искреннего, боевого и глубокого художника. Булгаков не просто писал роли — он до конца, исчерпывающе «проживал» образ. Каждую роль Булгаков мог сыграть и показать. Не удивительно, что он мечтал быть режиссером или актером. Но режиссерские или актерские качества Булгакова были иными, чем требовала сцена. Он был режиссером и актером *своих* произведений, хотя его фантазия вообще была неисчерпаема. Все встречавшиеся с ним знают, как он блестяще умел рассказывать, как несколькими словами воссоздавал образ человека, как метки и законченны были его определения людей. Действующие лица его пьес были для него совершенно конкретными, физически осязаемыми людьми, существование которых простиралось за рамки сцены или за пределы страниц рукописи. Он знал все их привычки, желания, симпатии. Он мог подробно рассказать биографию каждого своего героя — что он любит, что ненавидит, в чем заключается его юмор. За пределами пьесы всегда существовал неисчерпаемый багаж того, что Булгаков оставлял как бы за занавесом, но что он разбросал отдельными намеками на страницах произведений, что скрывалось в самом ритме фразы. Пьесы его являлись как бы сгустком жизни, куском, вырванным из жизненного потока, и за этим куском мы узнавали прошлое и предчувствовали будущее.

Работа с ним была полна творческих споров и волнений. Для того чтобы побудить Булгакова изменить какое-либо место в пьесе, мало было авторитета режиссеров или желания актеров. Для этого нужно было — даже если речь шла о внешне незначительном куске — прожить, подобно Булгакову, всю линию роли и почувствовать вместе с ним атмосферу сцены или характер переживания героев. Булгаков {350} нелегко сдавался. Каждое слово было Им написано потому, что так было внутренне необходимо созданному им образу. И изменить отдельные детали он мог, только окончательно поверив в необходимость этого изменения. Эта его принципиальность, страстность как художника сливались с горячей заинтересованностью темой пьесы, судьбой театра, воплощением на сцене замысленных им образов. Поэтому-то Булгаков всегда оказывал огромную помощь и актеру и режиссеру.

МХАТ узнал Булгакова в 1925 году. Уже первая встреча с ним оставила впечатление необыкновенное — острого, оригинального и в то же время предельно глубокого человека. Его роман «Белая гвардия» появился в одном из толстых журналов, и театр задумался над возможностью сделать из романа пьесу. Булгаков охотно принял предложение театра. Для Булгакова Художественный театр не был случайностью, как и его творчество не было случайностью для Художественного театра. То, что он принимал в театре, он защищал горячо, все неприемлемое он отвергал так же страстно и темпераментно, со своей постоянной умной иронией. Он пришел в театр в очень важное и значительное для театра время, в пору создания молодого советского Художественного театра, в пору первой встречи молодых актеров Художественного театра с его великими «стариками». Театр ждал пьес, на которых молодые актеры могли бы по-настоящему и до конца раскрыться. На зов театра откликнулись многие писатели, в том числе Всеволод Иванов, Леонов, Катаев и — Булгаков. Пьеса Булгакова сыграла для формирования молодой труппы Художественного театра исключительную роль.

Первый вариант инсценировки «Белой гвардии» представлял собой довольно пухлый том именно *инсценированного* романа. Инсценировка включала, насколько помнится, тринадцать или четырнадцать картин, но каждая из них обнаруживала острый взгляд драматурга, умение в диалоге раскрыть образ, глубину характеристик. Было ясно — Булгаков в этом первом варианте дал меньше того, что он как драматург способен дать. Театр стал любовно и страстно работать с писателем над углублением и усовершенствованием инсценировки. В результате появилась пьеса, для которой роман служил только материалом, исходным пунктом, источником, появилось вполне самостоятельное произведение. «Дни Турбиных» сосредоточили вокруг {351} себя силы молодежи Художественного театра. В МХАТ называют «Турбиных» «Чайкой» второго поколения театра, полностью признанной и «стариками» театра, Станиславским в частности.

В середине двадцатых годов вопрос о роли интеллигенции в революции, вопрос о том, с кем пойдет интеллигенция, стоял еще очень остро. Пьеса отвечала именно на этот кардинальный вопрос. Оттого такое сильное впечатление произвели «Дни Турбиных». Сейчас нельзя уже представить себе ту боевую, накаленную атмосферу, которая окружала этот спектакль Художественного театра, ставший в истории советского театра почти легендарным. С Булгаковым в Художественный театр пришло острое и боевое чувство современности. Булгаков, бывший плотью от плоти традиций русской литературы и русской драматургии, с особой чуткостью и нервностью понял процессы, происходившие среди интеллигенции в начале революции. Действие «Дней Турбиных» протекало в офицерской среде, но за судьбами этих офицеров, судьбой семьи Турбиных, вставали существенные для русской интеллигенции вопросы. «Днями Турбиных» Художественный театр впервые для себя ответил — с кем и куда идти русской интеллигенции. И сказал он об этом со всем волнением и со всей искренностью. В «Днях Турбиных», как и в последующем «Беге», Булгаков жестоко и безоговорочно казнил тех штабных, которые оторвались от народа, и всю свою любовь и внимание отдавал простым армейцам, тесно связанным с солдатами, с их неприхотливой жизнью. И когда капитан Мышлаевский становится на путь служения Красной Армии, его решение, по существу, является логическим выводом из всей пьесы. И если в тупике остается Студзинский, то и Елена Тальберг после разрыва с мужем, полковником генерального штаба, и милый студент Лариосик, и будущий певец Шервинский, и Николка, когда-то веривший в обанкротившееся белое движение, — все они с надеждой прислушиваются к звукам «Интернационала», сопровождающим вступление Красной Армии в город. Они начинают понимать, что правда за теми, кто входит в город. Теперь, на деле ощутив пустоту белого движения, они чувствуют свою моральную ответственность перед народом. В соединении нежной лирики, подлинного драматизма, юмора и гневной сатиры лежало обаяние этого спектакля, многократно возобновлявшегося в Художественном театре и давшего путевку в жизнь его наиболее прославленным актерам. Я думаю, что все, кто работал с Булгаковым над {352} «Днями Турбиных», кто участвовал в репетициях и в спектаклях, всегда вспоминают это время как время большого, по-настоящему творческого горения.

В следующей пьесе Булгакова «Бег» мы не встречаем никого из Турбиных. Формально эта пьеса не является продолжением «Турбиных», но по существу она еще глубже и последовательнее развивает идею этой пьесы. Многие из людей, подобных Турбиным, бежали вслед за белой армией. Их путешествие и похождения кажутся страшными снами, порою кошмарными, порою до фантастики юмористическими. Булгаков доводит до предела, до гиперболы то, что намечалось в «Турбиных». «Смотрите, что случилось с людьми, убежавшими от Родины и отрекшимися от своего народа», — говорит эта пьеса. «Снами» вместо картин и действий называет отдельные куски пьесы Булгаков. Они и возникают порою то в ветре метели, то из черной пустоты, то из хаоса звуков. Бег раскидал по Турции, по Парижу потерянных людей, из который одни жадно ищут справедливости, другие клянут себя за несправедливость. У Булгакова в этой пьесе подлинно гигантский размах. От генерала Хлудова, который несет в себе мерзость разложения и сознание ответственности за содеянные преступления, до почти фарсово-гиперболического явления генерала Чарноты в одних подштанниках к преуспевающему миллионеру Корзухину в богатом ночном Париже. И между этими крайними полюсами — трагического пафоса и сатирического оскала — течет подлинно драматическая и лирическая линия Голубкова и Серафимы, для которых этот страшный бег скоро станет сном и они снова окажутся на Караванной в Петербурге, среди близкой им, любимой снежной Родины.

Весь смысл обоих произведений ясно говорил, на чьей стороне автор. Именно поэтому Горький предрекал «Бегу» успех, «анафемский успех», и так страстно защищали пьесу Немирович-Данченко и Станиславский, чувствовавшие ее пафос, ее правду и неопровержимую силу.

Вторая тема, которая волновала Булгакова в драматургии, была темой о судьбе художника, пришедшего в столкновение с чуждым и ненавистным ему обществом. В «Мольере» и «Последних днях» Булгаков писал о правде художника и лицемерии придворного общества, окружающего Людовика XIV, о светской черни, собранной вокруг Николая I. Мольер и Пушкин являлись героями этих пьес. Булгакова, по его словам, всегда «привлекала личность учителя многих поколений драматургов — комедианта {353} на сцене, неудачника, меланхолика и трагического человека в личной жизни» — он посвятил любимому им Мольеру и повесть и пьесу. Станиславский упрекал Булгакова в том, что он не показал Мольера-художника, предпочтя раскрыть социальную судьбу драматурга. Но Булгаков полагал, что если он убедительно и сильно напишет образ Мольера как характер, он заставит, может быть, невольно, порою даже бессознательно, ассоциировать образ Мольера-человека и образ Мольера-художника. В этом споре Горький стал на сторону Булгакова. Горький писал: «Он [Булгаков. — *П. М*.] отлично написал портрет Мольера на склоне его дней. Мольера, уставшего и от неурядиц его личной жизни и от тяжести славы. Так же хорошо, смело и — я бы сказал — красиво дан Король Солнце, да и вообще все роли хороши. Я совершенно уверен, что в Художественном театре в Москве пьеса пройдет с успехом, и очень рад, что пьеса эта ставится. Отличная пьеса». В пьесе ясно ощущается романтический жанр произведения. Она написана в традициях французского театра, но в традициях очищенных и необыкновенно тонких. Некоторая сознательная таинственность романтически окутывает происходящие в пьесе события. Как будто из дали веков возникают люди, возможные только в той эпохе: и великолепный, скептический, жестокий и равнодушный Людовик XIV, и бретер Одноглазый со шпагой в руке, и сообщество беспощадных иезуитов, которым Булгаков придал уничижительное название — «кабала святош», с одной стороны, и целая плеяда наивных старых актеров, беспредельно верящих Мольеру, — с другой.

Вторая пьеса, посвященная той же теме, — «Последние дни» («Пушкин»), Булгаков задумал пьесу о Пушкине без самого Пушкина. Это намерение звучало на первый взгляд парадоксально, и, возможно, пьеса в какой-то мере от этого пострадала. Но тема художника, тема властителя дум тема поэзии от этого несомненно выиграла. Булгаков боялся нарушить наше представление о Пушкине грубой вещественностью его сценического воссоздания. Для него было более существенно, как живет творчеством Пушкина общество, откликаясь на него то негодующе, то восторженно Пушкин не появлялся на сцене, но он оказывался невидимым центром, вокруг которого бурлили страсти, преданная любовь и низкая клевета. Булгаков показывает только последние дни Пушкина. Как мне кажется — я не пушкинист, — он в основном точно следовал историческому ходу событии. Но он перекладывал их на скупую выразительность {354} точных образов; как живые возникали перед нами и предатель-царь, и потерявшаяся от ужаса, когда-то спокойная Наталья Николаевна, и благородный, но ограниченный придворными требованиями Жуковский, и развратный, самоуверенный Дантес, и трусливый, злобный Геккерен. Но возбужденная толпа, окружившая квартиру Пушкина, чтение лермонтовского стихотворения «На смерть поэта» звучат грозным обвинением убийцам великого поэта. И даже ничтожный, находящийся на услужении у Охранного отделения Битков, который был принужден годами следить за Пушкиным, даже он своей маленькой недоумевающей душой начинает понимать все великое обаяние поэта, и становится ясно, что еще долгие годы Битков будет мучиться сознанием своих поступков.

Наконец, последняя пьеса, показанная на сцене московских театров — «Дон Кихот», — по существу, самостоятельное произведение на тему романа Сервантеса. И здесь Булгаков находит свой особый, только этой пьесе присущий стиль. Он как бы стилизовал язык Сервантеса, но в этой стилизации нет ни отвлеченного эстетизма, ни декоративной эффектности, ни научной тяжеловесности. Булгаков оставался глубоко современным, хотя в самом ритме, в самом построении фразы звучал Сервантес. Булгаков с поклонением относится к образу Дон Кихота и с особой любовью подчеркивает привязанность к нему простого народа. Дон Кихот неизбежно связан с Санчо Пансой сердечной взаимной любовью. Тема мечты и справедливости владеет ими обоими. Эта нескончаемая убежденность в победе правды и истины сквозит за всеми юмористическими похождениями неистового рыцаря и его доверчивого оруженосца. Как и в предыдущих пьесах, Булгаков пронизывает пьесу «Дон Кихот» щемящей взволнованной лирикой. Я полагаю, что из всех инсценировок, посвященных «Дон Кихоту», пьеса Булгакова — лучшая.

Булгаков не мог жить вне театра, и не просто вне театра, как театра-искусства, но и вне данного театра. И хотя многие пьесы Булгакова шли в других театрах, а в Художественном прошло уж не так много его пьес — «Дни Турбиных», «Мольер», «Последние дни», инсценировка «Мертвых душ», — Булгаков все же принадлежал по самой своей сути именно Художественному театру в его наиболее чистом, наиболее глубоком виде. Все те трудные периоды, которые приходилось переживать театру, Булгаков переживал как свои личные горести. И в этом смысле он также продолжил традиции Чехова и Горького: для них тоже {355} судьбы Художественного театра в значительной степени были их личными судьбами. Они могли враждовать с Художественным театром — так и бывало, они могли спорить с Художественным театром — так и бывало. Это было очень хорошо потому, что они брали на себя вместе с Художественным театром ответственность за его судьбы, ибо Художественный театр вне русской литературы, вне тесной связи с лучшим, что есть в традициях русской и советской литературы, существовать не мог.

Вспоминая свою работу с Булгаковым, мы всегда думаем об этом времени, как об одном из прекрасных периодов дружбы Художественного театра с драматургом. Дружба Булгакова с Художественным театром была страстной и полной сложнейших переживаний. Сколько здесь было разрывов и уходов! И сколько все-таки в самом основном было принципиального, твердого отношения к искусству со стороны и Булгакова и театра. Булгакова никогда нельзя было заставить отказаться от того, во что он верил глубочайше и до конца. А он до конца и глубочайше верил в искусство и в то искусство, которое есть Художественный театр.

В кн.: М. Булгаков. Пьесы. М., 1962

# О драматургии Всеволода Иванова

Всеволод Иванов появился в Художественном театре в канун десятилетия Октября. Это было важное для МХАТ время, когда театру предстояло определить свою репертуарную линию. Ему были необходимы в первую очередь глубокие психологические пьесы, которые помогли бы понять и отразить современность. В поисках потенциальных авторов театр к одному из первых обратился к молодому прозаику Вс. Иванову, еще не пробовавшему себя в драматургии, но привлекавшему внимание свежестью и силой своих первых произведений.

Пьеса «Бронепоезд 14-69», которой МХАТ отметил десятилетие революции, по существу, возникла внутри театра. Юбилейный спектакль замышлялся первоначально как ряд сцен, написанных близкими театру писателями и объединенных темой гражданской войны. Театр намеревался создать спектакль одновременно простой и патетический, говорящий о революционных массах и выдвинутых революцией личностях, подлинно героический, но рассказанный {356} ясными, сильными словами. Среди предложенных для предполагавшегося спектакля сцен выделялся отрывок, взятый Вс. Ивановым из его «Партизанских повестей». Он давал как раз тот материал, в котором театр нуждался. Так родился замысел пьесы «Бронепоезд». Отрывок стал обрастать новыми эпизодами. Так родилась пьеса. Театр с самого начала видел ее некоторую хаотичность, знал, что у нее фактически два финала («Взятие бронепоезда» и сцена в депо). Но технологические недостатки становились незначительными по сравнению с яркостью образов, чудесным языком и поэтической правдой борьбы. Сила «Бронепоезда» была в его чистоте и пафосе. Кровью, гневом и непобедимой поэзией была наполнена пьеса, воскрешавшая революционные годы; она говорила о добре, во имя которого «горит наша Россия». Сцена на колокольне, посвященная интернациональному братству, стала одной из вершин советской драматургии.

Спектакль был поворотным в истории МХАТ — на его сцену впервые пришли образы партизан, красноармейцев и рабочих. За каждым из них ощущалась среда, в которой он вырос. За вождем партизан Вершининым виделись тысячи крестьян, проникнутых волей к освобождению. Собранный, сосредоточенный, мудрый тактик и организатор, председатель Военно-революционного комитета Пеклеванов был одним из первых образов большевика на сцене. В веселом и озорном Ваське Окороке пел восторг революции. В капитане Незеласове воплотилась горькая безнадежность, крушение философии отчаянно и напрасно сопротивлявшейся белогвардейщины. Спектакль был очень дорог МХАТ. О времени его создания, о первом его представлении мхатовцы всегда вспоминали с волнением, с таким же волнением играли «Бронепоезд» при каждом возобновлении. Вс. Иванов очень много дал актеру МХАТ — все трещины ролей, все недосказанности были незначительны по сравнению с его прекрасным умением схватить самое зерно роли. Для Качалова (Вершинин), Баталова (Васька Окорок), Хмелева (Пеклеванов), Кедрова (Синь Бин‑у), Прудкина (Незеласов), Станицына (Обаб) этот спектакль был поворотным моментом, определившим их дальнейшее творчество. «Бронепоезд» стал творческим и идеологическим манифестом МХАТ.

Через два года театр показал вторую пьесу Вс. Иванова — «Блокаду». Мне до сих пор кажется, что этот спектакль по-настоящему не был оценен критикой. «Блокадой» Вс. Иванов начал новый этап своего театрального пути. {357} Нельзя не следить с напряжением за поисками Вс. Ивановым своего лица драматурга, как бы противоречивы ни были некоторые из его опытов. «Блокада» была первым произведением Вс. Иванова, задуманным в драматической форме. Как пьеса она вызывала много возражений, но волновала театр темой, неожиданностью образов, а в отдельных частях, например в сцене ухода красноармейцев и рабочих на Кронштадт, действительно потрясала. К числу ее побеждающих достоинств относилась, как всегда у Вс. Иванова, великолепно вскрытая атмосфера эпохи. Уже в его первой пьесе навсегда запечатлелись живой запах тайги, накалившиеся стены бронепоезда, ночной владивостокский порт. В «Блокаде» атмосфера Питера 1921 года, пафос идущих в бой отрядов были выражены по-настоящему монументально. И Немирович-Данченко («Блокада» принадлежит к числу его самых смелых постановок) нашел тонкие приемы для выражения нового стиля произведения. Вс. Иванову хотелось заглянуть в самую суть человеческой души, в ее «тайное тайных»; рождение нового человека и противоречия роста, победа над «старыми чувствами», новое понимание долга было для него самым главным в пьесе. Но, ощущая зерно образов, находя для них кованый язык и наполняя их богатством мысли, он порою пренебрегал точной мотивировкой действий и поступков. Вс. Иванов искал новую форму для выражения современности — форму обобщенной символической трагедии. Действующие лица пьесы жили восторгом эпохи, накал страстей был велик, и актеры любили высокую атмосферу пьесы, тот строгий этический счет, который предъявлял Иванов людям. И в этом спектакле ряд актеров нашел себя — в первую очередь это касалось Кудрявцева (Дениска), Качалова, игравшего железного комиссара Артема, Кедрова, Ливанова, Баталова, Грибунина, Тарханова, Тихомировой, Еланской. Так начался драматургический путь Иванова.

Нужно прямо сказать, что сценическая судьба его произведений отнюдь не отвечает их художественному качеству и дерзости поставленных автором задач. Далеко не все его пьесы нашли сценическое осуществление — число непоставленных пьес Вс. Иванова превышает число тех, которые увидели свет рампы. «Компромисс Наиб-хана», «Пархоменко», «Голуби мира», «Ломоносов» — вот, кажется, все пьесы, которые (помимо «Бронепоезда» и «Блокады») числились в репертуаре театров. Есть несомненное противоречие в том, что театры как бы отступали перед оригинальностью построения, остротой сюжетного хода, {358} внезапностью характеристик, отмечающих драматургию Вс. Иванова. Им как будто не хватало смелости, чтобы разобраться в творческих задачах, которые ставит драматург. Одним из наиболее заинтересованных драматургией Вс. Иванова лиц был Немирович-Данченко, но и он, однако, не был в силах преодолеть в Художественном театре некоторого внутреннего противодействия пьесам Вс. Иванова.

Вс. Иванов в любой новой пьесе открывает особый жизненный и театральный мир. На первый взгляд трудно найти общие закономерности для таких различных пьес, как «Вдохновение» и «Двенадцать молодцев из табакерки», и как будто нет ничего общего между нарочито наивной, почти мелодраматической структурой «Наиб-хана» и сложной символикой «Поля и дороги». Вс. Иванов видит театр, может быть, не всегда стройно, но неизменно свежо, и не любит повторяться в приемах. Впрочем, это было видно уже по «Блокаде», столь сгущенно трагедийной после романтического и в то же время бытового пафоса «Бронепоезда». Свое знание действительности он передает в формах, которые могут показаться преувеличенными: романтический гиперболизм его мышления выливается увлекательно и неожиданно. В нем живет неудержимое желание обострить сценическое положение.

И как бы ни были разнообразны его приемы, они неизменно вытекают из одного и того же источника — его пьесы органически вырастают из соприкосновения с пышной, богатой, сияющей красками жизнью. Его мощное мировосприятие не нуждается в украшательстве, тем менее в облегченности. Он любит всматриваться в жизнь и различает в ней краски, недоступные обычному взору. И как бы порою капризны ни были извилистые ходы его сценических построений, за лукавым взором удивленного миром художника постоянно ощущается мудрость, позволяющая ему легко охватывать историю от Дмитрия Самозванца до современности. Парадоксальность нужна ему, чтобы сделать мысль объемной, порою кричащей. Он упрямо идет по избранному пути. Его не смущает частое равнодушие театра к его пьесам: порою кажется, что он пишет их не в расчете на театр, а чтобы дать выход владеющему им творческому беспокойству; он принадлежит к числу драматургов, которые убеждены в необходимости именно этой, данной драматургической формы для выражения своих мыслей.

Может показаться, что в «Компромиссе Наиб-хана» {359} Вс. Иванов уступает невысказанным требованиям театра и упрощает задачи, готов пожертвовать своей творческой индивидуальностью во имя так называемой сценичности. Но форма этой пьесы, посвященной первым дням революции в Туркмении, позволяет решать задачу чрезвычайно сложную: сохраняя колорит туркменского быта, драматург доводит происходящие события до мудрой театральной ясности. Вс. Иванов легко мог выбрать иной, напрашивающийся путь пряного экзотического ориентализма, фейерверочного блеска метафор, на который нередко соскальзывают иные драматурги и театры, входя в соприкосновение с подобным материалом. Вс. Иванов сознательно этого избегает. Стиль пьесы определяется свежим восприятием революции, свойственным народу, освобожденному от уз рабства. Оно радостно и еще первозданно — это восприятие революции. Вс. Ивановым найдена художественная атмосфера туркменской жизни, в его сценическом рассказе звучит поэзия народа. Драматург увлечен ею, он передает ее неповторимость. Русские даны в освещении туркменов — прием чрезвычайно трудный, налагающий на пьесу печать мудрой свежести в восприятии жизни. Отсюда лексический материал пьесы и самая манера построения фразы. Казалось бы, что пьеса носит печать мелодрамы как очень доступного для зрителя жанра. Вс. Иванов охотно вводит юмористические черты: забавной парой влюбленных, которые проходят мимо революции, он оттеняет драматизм основного положения; ироническое отношение к образам баев пронизывает пьесу. Но за мелодраматической канвой скрывается ход народной трагедии. Изысканно наивная по форме, пьеса утверждает серьезные идеологические проблемы. В ней вновь возникает — и становится особенно разительной — тема народа, столь существенная для творчества Иванова.

Совсем в иной манере написана блистательная историческая пьеса «Двенадцать молодцев из табакерки». Она может показаться — хотя бы по богатству и знанию языка тех лет — примером удачнейшей стилизации. И вновь первоначальное впечатление будет обманчивым. Вс. Иванов вжился в события, связанные со смертью Павла I, и зримо видит всех действующих лиц, участвовавших в драматической кончине безумного императора. Но это не стилизация событий, а полнейшее проникновение в трагикомедию тех дней. Каждый из образов, начиная с фигуры самого Павла, показан во всех противоречиях, составляющих его сущности. Взамен философского мистицизма Мережковского {360} или биографической фактографии других авторов, касающихся этой темы, события пьесы воссозданы в парадоксально острой форме. Вс. Иванов вскрывает дипломатическую борьбу Англии и Франции, пытающихся сделать Россию игрушкой в своих руках. За дворцовыми и дипломатическими интригами возникает тема народа, для которого столкновения Зубова и Павла, Демидовой и Бенингсена являются, по существу, призрачными. Эту трагическую комедию, наполненную захватывающими сценическими поворотами, постоянно сопровождает — как лирическая струя — трагическая судьба народного певца, к которому безразличны вершители государственных судеб. Вс. Иванов доходит почти до фарса, чтобы затем наполнить пьесу лирическим содержанием. Он не боится резкой памфлетности, как, например, в блещущей юмором сцене приема Павлом английского посла, но через линию народного певца, через побывавших в плену казаков звучит тема Пугачева, тема доносящейся из Франции революции, тема будущих восстаний, грозящих призрачному царству, с такой ядовитой характерностью описанному Вс. Ивановым. Пьеса не несет отпечатка тяжеловесной исторической хроники, она приобретает необходимую свежесть, как будто читатель становится современником событий, протекающих перед ним в их первозданности. Вс. Иванов обнаруживает подлинное чувство эпохи и ее людей. Такова русская красавица авантюристка купчиха Демидова с ее дерзко самонадеянной попыткой добиться русского престола или холодно расчетливый Бенингсен, противопоставленный безудержному темпераменту «молодцев из табакерки». Такова характеристика Павла с его неоправданной мечтой о высоком призвании, с его пародийными претензиями на рыцарство, с невероятным сочетанием жажды справедливости, внезапной политической прозорливости, одинокой человеческой тоски и чудовищно нелепого, почти изуверского самодурства. Может быть, ни в одной другой пьесе Вс. Иванов не обнаружил такого исчерпывающего мастерства в построении сценических характеров.

Еще более неожиданна построенная в двойном плане пьеса «Вдохновение»: киноактеры, снимающиеся в историческом фильме о Дмитрии Самозванце, внезапно во время съемки оказываются среди реальности тех лет. Современность, так сказать, опрокинута в историю. Прием сам по себе не нов, но новы те художественные средства, которыми Вс. Иванов выводит парадоксальный прием из области пародийной в план широких обобщений. Когда пьеса обсуждалась {361} в МХАТ, она вызвала острые споры и многим казалась лишь «сказкой». Между тем в ней, как и в «Двенадцати молодцах», сказалось умение Вс. Иванова видеть историю свежими очами. Дело отнюдь не в том, что люди нашей современности попадают в смешные положения (таких легко приходящих в голову положений в пьесе не очень-то много), и не в примитивном противопоставлении настоящего прошлому — в затейливой форме пьесы одинаково реальны как прошлое, так и настоящее. Мы не смотрим с высокомерным пренебрежением на быт начала XVII века; наоборот, мы видим неискоренимую талантливость и неукротимость русского народа.

Переплетая настоящее с прошлым, Вс. Иванов нигде не упрощает прием. Попавшие в давние времена, наши современники принимают свое появление там без столь ожидаемого удивления, но очень делово и обстоятельно, подобно тому как астролог Дмитрий хочет лишь проверить у «новых кудесников» точность предвидений будущего, не сомневаясь в вероятности этой внезапно представившейся возможности. Двойной план проведен во «Вдохновении» крайне последовательно и до мелочей реалистически оправдан. Вс. Иванов чувствует себя при дворе Дмитрия так же уверенно, как и во дворце императора Павла. Его Дмитрий умен, образован, понимает толк в искусстве, но деспотичен, своенравен и эгоистичен. Вс. Иванов описывает атмосферу XVII века со вкусом и смаком. Прошлое возникает зримо и бытово, вплоть до точно описанного дня в поместье. Жизнь эпохи взята широко, и многие исторические факты (гибель Дмитрия) получают убедительное новое освещение. Читатель с абсолютным доверием воспринимает окружение Дмитрия и мастерски описанные взаимоотношения Дмитрия и Марины. Совсем второстепенную роль играют в «сказке» давно знакомые исторические личности, подобные Шуйскому, немногими штрихами обозначен Басманов. Но политическая канва (народ, шляхетство, боярство) прочерчена прозрачно, и тема народа получает первенствующее значение. Она — и в стремительном характере Натальи, и в русских умельцах, и в страстном боевом образе Конева, полного воли к справедливости. Вс. Иванов пользуется избранным приемом для обнаружения вольной силы народа. «Вдохновение» назвал он эту пьесу — она о вдохновении народа, о поэтической его натуре, о его мечте.

Иная линия драматургии Вс. Иванова — его стремление к созданию современной символической, философской драмы. При всей конкретности его образов художественное {362} мышление Вс. Иванова всегда направлено к обобщению. «Поле и дорога» может сперва запутать читателя внезапностью положений и характеров. Судьба Даудова, который задумал собрать встречных непутевых людей, чтобы перевоспитать их, судьба его ненужного милосердия составляет сюжет пьесы. Конечно, такое событие, вероятно, не случалось в жизни. Вс. Иванов строит экспериментальную пьесу, экспериментирует на судьбах людей. Его пьеса — полемика с философией всепрощения. Она сложна по фактуре. Это философская комедия, в которой Вс. Иванов сгущает краски до предела. Идеалист, гуманист, великий труженик, Даудов выходит в символическое «поле», чтобы вывести встречных неприкаянных, потерявшихся людей на дорогу труда, создав из них «семью», вернуть их к прекрасной, сознательной, созидательной жизни. Но его самонадеянная мечта оказывается ошибочной, а их блуждания — поисками сытого благополучия. Даудов включает их в свою «семью» и становится предметом их издевательств. Он приводит их на завод — они устраиваются на сытое место; красивый, одинокий, романтичный Лаптев обнаруживает себя лжецом и трусом. Так рушится мечта Даудова о перерождении человека. Не напрасно отворачивается от выдуманной «семьи» Даудова мечтающая о науке цыганка Хорошавка, и оказывается лицемерным «подвиг» Даудова перед мужественной замкнутостью Мигулы. И Даудов приходит к выводу, одного не обидишь, можешь обидеть многих. Он обнаруживает беспощадную правду и в финале пьесы заявляет: «Я за смертную казнь». Вс. Иванов лепит образы с памфлетной беспощадностью, весело и зло.

В цикле своих пьес, как и во всем своем безостановочном творчестве, Вс. Иванов остается тем требовательно ищущим художником, который по праву ярчайшего таланта занял выдающееся место в советской литературе.

В кн.: Вс. Иванов. Пьесы. М., 1963

# Театр Роже Планшона

Французский Театр де ля Сите, руководимый смелым и талантливым режиссером Роже Планшоном, закончил московские гастроли. В театральной жизни Франции он занимает особое, заслуживающее всяческого уважения место. Планшон, разуверившись в возможности создания идейного и новаторского театрального организма в Париже, основал свой театр в рабочем предместье Лиона — Виллербане. Его {363} усилия привели к счастливым результатам — об этом свидетельствуют привезенные им в Москву спектакли. Правда, лицо театра было представлено с некоторыми огорчительными для советского зрителя ограничениями — Планшон, по ряду обстоятельств, не показал современных пьес, хотя именно современность, по его собственному признанию, является основой его репертуара и отклик на ее живейшие проблемы Планшон считает главной особенностью и непосредственной целью созданного им театра. Но и показанные три спектакля — инсценировка «Трех мушкетеров» по Дюма, «Жорж Данден» и «Тартюф» Мольера — неопровержимо говорят об остроте ощущения Планшоном современности: менее всего заботится Планшон о хрестоматийном глянце. Он дерзко пересматривает установленные каноны и устаревшие приемы — классика оживает под его режиссурой, блещущей силой, изобретательностью и умом. Можно в отдельных случаях не соглашаться с Планшоном, но нельзя не восхищаться его творческой смелостью, придающей его спектаклям свежесть и новизну. На основе «Трех мушкетеров» Планшон создает озорной до лихости спектакль. Он сперва озадачивает, этот темпераментный спектакль, который идет на обнаженном, как бы поставленном на городской площади помосте, путем небольших перестановок превращающемся то в кулуары Лувра, то в лавку Бонасье. Планшон ехидно высмеивает и штампы авантюрного романа и штампы ремесленного театра. Это острая, сыгранная с очаровательной ироничностью пародия на знаменитый роман довольно точно следует за его сюжетным развитием, но доводит характеры и отдельные ситуации до гиперболы, до эксцентризма. Планшон превращает д’Артаньяна в крепкого деревенского парня-простачка, королеву Анну в жеманную и невозмутимую пышную дамочку, играющую своими холеными ручками по правилам французского классицизма, кардинала Ришелье — в полненького весельчака. Великолепно поставлена сцена казни миледи Винтер (Жюли Данкур), когда все ее бывшие мужья, безрукие, распадающиеся от старости, но горящие жаждой мщения, собираются, чтобы судить ее. Планшон не боится перебросок в современность. Представляясь зрителю, д’Артаньян спрашивает: «Разве не читали?»; сцена ареста мадам Бонасье поставлена «по Брехту»: непосредственное действие заменено «очуждением» — плакатом рассказывающим о происшествии; с таким же озорством показана смерть лорда Букингема в бочке, заменяющей ему ванну. Нет ничего удивительного, что спектакль идет {364} под непрерывный смех зрителя и заканчивается овацией по адресу его исполнителей. Этот площадной, народный спектакль как бы демонстрирует широту взглядов Планшона, остроту и современность его режиссерской мысли, упоение жизнью. Планшон не только темпераментный и расточительно щедрый художник, его режиссура умно и точно направлена. Он учитывает положение современной Франции — и вот уже за озорством спектакля как подтекст постоянно ощущается стремление показать оборотную сторону авантюризма, откровенно и зло высмеять ложный романтизм, сбросить покров привычной красивости с занимательно придуманных приключений.

Особенно эти качества Планшона сказались в двух его мольеровских спектаклях, хотя по своему сценическому стилю они прямо противоположны «Мушкетерам». Если в «Мушкетерах» Планшон кое-где разбросан и порою весело куролесит на сцене, то в Мольере он нарочито строг и сосредоточен. Он выступает в этих спектаклях как философ и психолог и очень придирчиво отбирает сценические приемы. Его менее всего увлекает так называемый «мольеровский стиль», с изысканными реверансами и затейливой буффонадой. Он не хочет знаться с «придворным» Мольером, он возвращает Мольера по принадлежности — выдвинувшему и воспитавшему его народу. С безупречным вкусом — на основе отточенного реализма — он хочет вскрыть самую суть Мольера: он отнюдь его не «осовременивает», он его вдумчиво переосмысливает. Планшон предпочитает даже, чтобы Мольер где-то потерял в своей веселости. Планшон видит Мольера размышляющего, задумывающегося, проникающего до конца в жизненные проблемы, и потому он яростно очищает Мольера от всех наросших на него рутинных штампованных приемов.

«Тартюф», вероятно, вызовет оживленные дискуссии, до такой степени Планшон обнажает свой замысел. Он одновременно и углубляет и сужает Мольера. Он выступает не только против религиозного ханжества, он подчеркивает политическую направленность спектакля. Спектакль наполнен горечью и сарказмом. Планшон обвиняет, проповедует, предупреждает. Именно так грозно звучит неожиданный Тартюф в его спектакле: молодой, отнюдь внешне не отталкивающий, одетый в элегантный черный костюм, он из породы жестоких и циничных авантюристов, идущих на приступ жизни. Трагедия Оргона не столько в доверчивости, сколько в ложности созданного им идеала. Оргон спектакля суров, замкнут, степенен, упорен в заблуждениях, {365} такого нелегко переубедить: его слух замкнут для друзей. Даже одна из наиболее комедийных сцен, когда Оргон под столом подслушивает любовные излияния Тартюфа, лишена малейших черт буффонады. Тема предательства, обрушенного на Оргона, разрастаясь, достигает в спектакле огромного значения и внутреннего смысла.

Но если «Тартюф» и может справедливо показаться ущемленным в каких-то существенных чертах, то спектакль «Жорж Данден» убедителен во всех деталях. Отнюдь не социологизируя, опираясь с исключительной последовательностью на основные ситуации пьесы, Планшон делает из частного случая Дандена широкую социальную картину. Вновь отбрасывая штампы, он как бы вводит нас в достоверность провинциальной жизни усадьбы Дандена с ее ленивым и спокойным бытом, с батраками, убирающими сено, со слугами, обедающими за общим столом, с обедневшими дворянами — родителями Анжелики, с достоинством уносящими корзины с яблоками, которыми снабжает их зять. И только любовник Анжелики, легкий, стремительный и циничный Клитандр, носит на себе печать аристократического Парижа. Планшон совсем не высмеивает Дандена: в этом трудолюбивом, энергичном, ограниченном мещанине он разглядел сложную психологическую драму. Замысел Планшона весомо и глубоко доносит исполнитель центральной роли Жак Дебари, ведя роль через все этапы постепенного разочарования, обманутой веры, яростной ревности, жажды мести, сознания совершенной ошибки, неизбежного взаимного непонимания. Данден остается в одиночестве, навсегда прикованный к неверной жене, респектабельным родственникам, чуждый своим слугам.

Планшон не отделяет себя от коллектива, он находит в нем твердую опору, как находит ее и в художнике Рене Аллио, тонко чувствующем стиль каждого спектакля — и открытую площадку «Трех мушкетеров», и строгий, графически точный, сверкающий павильон «Тартюфа», и будничную деловитость двора «Жоржа Дандена».

«Правда», 1963, 23 сентября

# Приемы разные — цель одна Письмо за рубеж

Одним из самых поразительных и радостных явлений московской театральной жизни последних лет является мощный {366} расцвет режиссеров среднего и молодого поколения. Дело не только в том, что за последнее пятилетие они громко и интересно заявили о себе, но и в том, что они становятся во главе театров. Причем среди этих театров и старейшие, имеющие вековую традицию, как Малый, и рожденные после революции, как Театр Ермоловой или Ленинского комсомола, и совсем молодые, организованные волею театральной молодежи, как «Современник». Тем важнее разнообразие путей, по которым пойдут эти театры с новым руководством. Новые назначения вовсе не означают «смены поколений». Отнюдь не теряют силы Юрий Завадский, Николай Охлопков, Рубен Симонов; большинство из новой плеяды режиссеров является их учениками и продолжателями. Молодое поколение не бунтует против линии, намеченной их учителями, оно хочет ее продолжения и углубления, а кое-где и обновления, освежения, что пока отнюдь не обозначает революции на театре.

Во главе Малого театра — исконный «вахтанговец» Евгений Симонов, столь же острый и изобретательный, как его отец Рубен Симонов, возглавляющий Театр Вахтангова. Руководитель «Современника» Олег Ефремов — воспитанник Школы-студии Художественного театра и ярый защитник системы Станиславского, ищущий современных форм для ее выражения. Анатолий Эфрос, возглавивший Театр Ленинского комсомола, и Александр Шатрин — Театр Ермоловой — ученики Марии Кнебель, последовательной в верности духу учения Станиславского. Борис Львов-Анохин — руководитель Драматического театра имени Станиславского — ученик Алексея Попова, не менее смелого и убежденного продолжателя идей Станиславского и Немировича-Данченко. В театрах, где появились новые главные режиссеры, происходили сложные внутренние процессы, потребовавшие решительных шагов. Процессы эти различны, но, грубо говоря, они могут быть сведены к утере этими театрами творческого лица, сопровождавшейся порою репертуарным кризисом, проблемами новых кадров и т. д.

Пожалуй, среди новых руководителей театров Александр Шатрин наиболее опытен. За его плечами солидный стаж профессиональной работы на периферии и в Москве. Ставя советскую драматургию и западную (среди современных западных драматургов он наиболее любит Эдуардо Де Филиппо), он находит сжатую театральную форму, подчиняя ей все найденные детали. Он умело строит неожиданные мизансцены, всегда оправдывая их ходом действия. {367} Порою режиссер даже щеголяет своей несколько суховатой изобретательностью, находящей, однако, опору в актерской игре. Но вместе с тем посетители Ермоловского театра все чаще вспоминают традиции Лобанова, его умение находить тончайшие связи при ненавязчивом вскрытии социального зерна пьесы. Его художественная и жизненная наблюдательность, далеко перерастая жанризм, вела к безусловной и безошибочной достоверности. Повторить Лобанова невозможно, но в обращении к его традиции явно нуждается театр. Решить эту задачу и призван Шатрин. Если Шатрин наиболее традиционен среди названных режиссеров, то наименее традиционен Евгений Симонов. И может показаться удивительным и парадоксальным, что этот темпераментный художник поставлен сейчас во главе наиболее традиционного театра страны. Симонов весь насыщен традициями Вахтанговского театра, его опыт ограничен пределами родного театра, он с детства врос в него. В нем органически живет ощущение легкой, мастерски слаженной театральной формы, как это проявилось в «Филумене Мартурано» Эдуардо Де Филиппо, которую он перенес из узких неаполитанских улиц, так родных автору пьесы, на торжественные просторы глубокого синего моря, на фон такого же густого синего неба, на чистейшей белизны террасу богатой виллы. Он ищет той театральной выразительности, которая ведет к внутренней и внешней праздничности. В нем кипит жизнь, темперамент, он враг обыденности, и порою ему грозит облегченность и нарядность. Он следует учению Вахтангова о том, что каждая пьеса должна найти на сцене только ей присущую форму. Эту задачу он преследовал в своей работе в Вахтанговском театре особенно над советским репертуаром; вряд ли он изменит себе и в Малом театре.

Почти каждый из названных режиссеров связан с советской драматургией. Евгения Симонова привлекает Алексей Арбузов. Еще будучи режиссером Театра Вахтангова, Е. Симонов поставил его «Иркутскую историю». Молодого режиссера захватила и лирическая струя пьесы и неожиданная для произведения о современной жизни форма — введение хора и т. д. Симонов «Иркутскую историю» насытил своим темпераментом. Пьеса Арбузова для него не столько «иркутская», сколько оптимистическая история — Симонов властно вел пьесу к ее омраченному, но торжествующему финалу. Придя в Малый театр, Е. Симонов остался верен Арбузову. Его первым советским спектаклем на сцене старейшего театра была не самая сильная {368} пьеса Арбузова «Нас где-то ждут». Здесь режиссер вновь воспользовался одним из основных приемов драматурга — непосредственным общением действующих лиц со зрителем. Такое сочетание открытой лиричности с остротой формы составляет, на мой взгляд, основную особенность Симонова. Рано судить по одной постановке, но думаю, что встреча Симонова с Малым театром может принести — не без взаимной борьбы — интересные результаты. Сейчас режиссер готовится к шекспировскому юбилею — он предполагает отметить его постановкой в Малом театре «Антония и Клеопатры». Но необходимо помнить, что вносимая Симоновым струя вряд ли может стать доминирующей. Малый театр обладает режиссерами и иных индивидуальностей и иного творческого профиля. Симонову предстоит помочь руководству театра дать простор режиссерским силам, а может быть, и расширить их, дать простор молодой части труппы, урегулировать репертуар, то есть проявить себя в качестве организатора творческих сил Малого театра.

У Анатолия Эфроса положение более затруднительное. Он принял Театр Ленинского комсомола, который за последние годы ставил немало пьес, носивших водевильно-комедийный характер и не отличавшихся большими достоинствами. Эфросу придется многое начинать заново в этом растерявшемся театре. Но у него есть уже немалый опыт. Первый постановщик почти всех пьес Виктора Розова, Эфрос нашел в Розове своего автора, как Розов в Эфросе — своего режиссера. Да и сам выбор репертуара, над которым работает Эфрос, сформировался в Детском театре и доказывает, что проблемами молодежи, взятой в ее самом глубоком жизненном смысле, Эфрос захвачен всецело. Более того — он связывает эти проблемы с решением смысла жизни, жизненного самоопределения. На спектаклях Эфроса аудитория Детского театра волновалась, страдала, любила, спорила. В смысле чисто сценическом, по сравнению с Е. Симоновым, Эфрос, несмотря на новизну форм, кажется почти аскетичным. Он не любит кричащей театральности, враждует со всяким наигрышем: подлинную театральность он видит в умении глубоко, тонко и точно показать человеческие переживания и, надо сказать, часто приходит к безусловному успеху. В спектакле «Друг мой, Колька!» (ЦДТ) он смело решает сценическое пространство, ищет скупой образный декоративный язык: принципиально дело заключается не просто в том, что сцена превращена в школьный двор, а в том, что освобожденное {369} сценическое пространство, в котором спортивные принадлежности превращаются в игровые аксессуары, определяет ритм спектакля и чистоту сценического рисунка. Эфрос сумел увлечь немало актеров как среднего поколения (Дмитриева), так и молодежи (Лакирев, Сайфулин), которые последовали за ним и освежили Театр Ленинского комсомола. Они охотно восприняли принципы режиссера, обнаружившего данные великолепного педагога, умеющего вскрыть индивидуальность актера. Появление Эфроса в качестве главного режиссера заставляет с надеждой смотреть на будущее этого закостеневшего и потерявшего творческую линию театра.

Только начинает свою деятельность в Драматическом театре имени Станиславского Борис Львов-Анохин. Круг его интересов широк и разнообразен. Он писал книги об Улановой, Бучме, мы часто встречаем его отточенные театральные статьи. Как режиссер он много работал в Театре Советской Армии. Ему присуща острота формы, но он строг в отборе выразительных средств и чрезвычайно последователен в проведении своих постановочных замыслов. Тонкий психолог, он режиссер такого же тонкого вкуса. Ему претит любая вульгарность на сцене: его мизансцены четки, чисты и прозрачны. Теперь он руководит театром, выросшим из последнего детища Станиславского — из организованной им Оперно-драматической студии, которым до Львова-Анохина руководили такие последователи великого режиссера, как Кедров и Яншин. Надо сказать, что режиссерские черты Львова-Анохина очень подходят существу этого театра. Есть у Львова-Анохина и свои пристрастия: наиболее часто он ставит пьесы Леонида Зорина и Александра Володина. Однако своим дебютом в Театре Станиславского он выбрал инсценировку повести Чингиза Айтматова «Материнское поле».

Олег Ефремов — основатель, руководитель и один из лучших актеров театра «Современник». В своем большинстве его спектакли посвящены проблемам, встающим перед современной молодежью: теме долга и ответственности перед жизнью. Эта тема составляет пафос творчества Олега Ефремова. Он решает ее очень вдумчиво, не без неудач, от которых не застрахован никто, но всегда ответственно перед собой и коллективом. Театр полон мятежного духа исканий и опытов. Может быть, главная черта Ефремова как руководителя — это умение объединить актеров, верящих в единую цель искусства и в единство путей, которыми достигается эта цель. Он задумывается над тем, как создать {370} театр-организм, который служил бы не выражением личности режиссера, а объединял широкие, преимущественно молодые артистические и литературные силы, над тем, как найти внутренне оправданный и свежий сценический прием, подобно тому как находил в свое время МХАТ, но уже с учетом его последующих достижений. И действительно, «Современник» представляет собой коллектив единомышленников, включающий немало отличных актерских дарований. Спектакли Ефремова точны по мысли, он не боится ярких сатирических красок, но в своей основе глубоко лиричен. Я думаю, что лиризм, порою очень затаенный, но всегда трепетный, — основа режиссерской индивидуальности Ефремова. У Ефремова пронзительный, порою иронический и ядовитый ум, яростно восстающий против всяческих штампов — прежде всего против всякого закостенения в родном ему МХАТ. Он прирожденный экспериментатор. Создание «Современника», возрождение студийности в нашей современности — глубочайшая заслуга его и его единомышленников.

С именами молодых, вступивших в пору артистической зрелости режиссеров неизбежно связываются большие надежды. Мы будем несомненно свидетелями энергичных поисков, честного и благородного соперничества, схождения и расхождения художников — того, что зовется богатой театральной жизнью.

АПН. 1964, 29 января

# Искусство большого художника Н. К. Черкасов — Дронов

Уже первые выступления Н. Черкасова в роли Дронова в спектакле «Все остается людям» на сцене Ленинградского театра имени Пушкина оказались событием чрезвычайно примечательным. Казалось, что Черкасов и превосходный исполнитель той же роли на сцене МХАТ В. Орлов — каждый по-своему — полностью исчерпали предоставленный автором драматургический материал. Дронова на сцене Черкасов играл порою откровенно публицистически, остро, с рядом отлично найденных характерных деталей. Его выступление в кино совсем не повторяет спектакля: мы вновь увидели Дронова, но это и тот и не тот Дронов. Он стал углубленнее и строже. Как будто актер убрал из образа все случайное, оставив только самое драгоценное и обогатив {371} его еще большей силой переживания. Вместе с режиссурой (Г. Натансон) он не пренебрег ни одним из преимуществ, предоставляемых кино (крупный план, в частности), не потеряв ничего из счастливо приобретенного и добытого упорной работой в театре. Замысел стал яснее, точнее и убедительнее. Мы по праву можем сказать, что это новое создание Черкасова — подобно тому, как в результате упорной и многолетней работы над какой-либо классической ролью актер доходит до предельных глубин образа.

Вместе с тем не только образ, но и сам Черкасов предстает в этой роли иногда в совсем новом для себя качестве. Мы всегда знали и ценили любовь Черкасова к характерности и его неистощимую изобретательность в поисках все новых и новых путей к перевоплощению. Порою это стремление к непременной внешней «непохожести» более всего увлекало и дразнило актера. В этом образе как раз очень мало этого «внешнего» перевоплощения. Черкасова очень легко узнать в этой роли, но тщательный отбор приспособлений заставляет через несколько мгновений забыть о Черкасове и видеть только Дронова. Мы знали, что несколько суховатый, только ему свойственный юмор и ирония бывали часто одним из его разительных и непобедимых приемов. Мы знали то парадоксальное порою сочетание различных качеств, которое придавало неповторимую и неожиданную прелесть его исполнению. Он отнюдь не лишился всех этих качеств, принадлежащих его актерской индивидуальности, но он как бы обогатил их и властно подчинил себе.

Есть эта дерзкая и озорная ирония и в Дронове — в том, как он лукаво говорит с медсестрой, напрасно скрывающей правду о его здоровье, и в том, с каким уничижительным презрением выгоняет он из дома своего любимого ученика, оказавшегося наглым и черствым чинушей. Но эта ирония вырастает из горького знания жизни, из печального сознания, что еще существует ненужная наивность в людях и — что намного хуже — существуют карьеризм, бездушие. Есть уверенная легкость в его игре, идущая отнюдь не за счет глубины. Напротив, Черкасов говорит об очень глубоких вещах осторожно, неназойливо, как будто боясь оскорбить целомудренность искусства, но одновременно чрезвычайно искренне и пытливо. Создавая образ Дронова, он как бы наносит окончательный удар еще недавно бытовавшему на сцене штампу рассеянного и неряшливого профессора в круглой академической шапочке. Его Дронов подтянут, {372} строен, даже щеголеват. У него прямая, стремительная походка. Он смотрит на окружающее радостно и пытливо, у него жадный взгляд и широкий, решительный жест. Он ходит по земле ревнивым хозяином, и нет ни одной мелочи в его институте, которую он не заметит. И в то же время Дронов деловит, очень деловит: в нем так и чувствуется умный организатор и тактик.

Черкасов порою дает как бы портрет Дронова, показывая его с разных сторон — то наслаждающимся на рыбалке, то вдыхающим прелесть весеннего вечера. Его Дронов любит и умеет жить. Щедро и ласково открывается у Черкасова лирическая струя, когда с такой нежной вздорностью и с такой трогательной иронией Дронов говорит со своим учеником, когда внезапно этот сдержанный человек обнимает спасенного им от самоубийства ученика или когда сидит он, полуобняв свою жену, и проглядывает близость и неизбежность смерти в его все понимающих глазах. Что-то непримиримое — и тогда жесткое, решительное — сквозит в его Дронове, когда он встречается со злом и несправедливостью: он как бы внутренне ощеривается. Теплый и доверчивый, Дронов становится тверд и замкнут, когда видит, что его ученица поступила по-человечески плохо. Черкасов — мастер таких переходов и переливов чувств; он их не боится, а, наоборот, их раскрывает и актерски ими наслаждается.

Сюжетно как будто посвященная смерти ученого, пьеса С. Алешина превращается (конечно, это лежало и в замысле автора) в торжество жизни, хотя в исполнении Черкасова нет никакого бодрячества. Черкасов играет борьбу со смертью человека, который знает не только о неизбежности, но и о близости смерти и не прячется от нее. Он играет трезво, очень трезво, без каких-либо украшательств, играет мужественно, очень мужественно. Качалов сказал перед смертью: «Страха у меня нет, но и любопытства тоже нет». Что-то от качаловской мысли есть в Дронове — Черкасове. Он смотрит в глаза смерти открыто, сознательно, ненавидя и не принимая ее. Он не бросает ей вызова — Дронов трезво смотрит на бытие. Он иронизирует не над смертью, он иронизирует над наивными попытками скрыть от него правду, а знание придает новую силу его решимости довести до конца поставленную себе научную задачу и передать ее людям. Дронов умирает тихо; Черкасов совсем не интересуется натуралистическими деталями изображения смерти. Его герой умирает твердо убежденный в судьбе своего открытия — «все остается людям».

{373} Примечательно, как он ведет беседу со своим другом священником, которого блистательно играет А. Попов. В нем все время сквозит личное уважение к этому красивому, высокому, достойно держащемуся, искренне верующему человеку, упорно защищающему свои позиции. Черкасов выслушивает его внимательно и строго; но какая-то внутренняя ирония, смешанная с чувством сожаления, не покидает Дронова: он и любит своего друга, и полностью и властно опровергает его самые разительные доводы, и искренне тоскует, потому что сила этого талантливого человека растрачивается понапрасну и безрезультатно; и все растеряннее становятся глаза священника — Попова, и все больше сомнение и недоумение охватывают его перед той внутренней силой и подлинной верой, которой охвачен Дронов — Черкасов.

Если искать подлинное зерно образа, данного Черкасовым, то оно заключается для меня не только в определении «борец», а в том, что Черкасов играет завоевателя жизни.

«Правда», 1964, 1 февраля

# Путь художника

Исполнилось девяносто лет со дня рождения одного из крупнейших деятелей советского театра Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Мейерхольд был человеком сложной творческой биографии. Уже в предреволюционные годы он обратил на себя внимание острым чувством театра, актерской изобретательностью, неистовой режиссерской фантазией. Ученик Немировича-Данченко и Станиславского, участник создания Художественного театра, он проходит ряд этапов в своем творчестве. Увлечение Художественным театром сменяется поисками новых, «условных» театральных форм. Вслед за пропагандой символизма в Театре Комиссаржевской он ставит задачей возрождение театра прошлых эпох в Александринском и Мариинском театрах. Но как бы противоречивы, а порою и явно неудачны ни были эти постановки, в отдельных спектаклях прорывалось лицо Мейерхольда-реалиста и тогда торжествовало тонкое чувство музыкальности, как в «Орфее и Эвридике» Глюка, или трагическое ощущение гибели, как в «Маскараде» Лермонтова.

Пришла Великая социалистическая революция, и для Мейерхольда открылся новый путь театра, рвавшего с эстетическими вкусами верхушки общества и связанного с {374} народом. Оказалось, что отвлеченная постановка театральных проблем, самые утонченные формы интимного театра, самые последовательные приемы пышной и богатой реставрации стали для него ненужными и мертвыми. Мейерхольд был одним из первых режиссеров-коммунистов: в тот момент, когда многие еще колебались в выборе своего пути, Мейерхольд, разрывая с иными старыми друзьями, откровенно и точно признал для себя единственным и подлинным путем создание политического театра. Он хотел стать поэтом пролетариата. Он хотел вернуться к истокам народного творчества.

Порою Мейерхольд обращался к классике. Он пытался создать монументальные сценические произведения, казнящие, осмеивающие, уничтожающие прошлое. Так, ему хотелось в «Лесе» посмеяться смехом победителя над поверженным врагом, в «Ревизоре» — создать страшную картину николаевской эпохи, в «Горе уму» — показать трагедию идеалиста двадцатых годов прошлого века. В этих спектаклях было много режиссерской фантазии, но одновременно Мейерхольд как бы переступал через пьесу. Чисто постановочные формальные задачи все больше разжигали его фантазию, режиссерские трюки дразнили зрителя, и тогда отдельные формальные приемы и детали затемняли замысел режиссера, а перемонтировка пьесы разрушала ее живую ткань. Его постановки вызывали в печати горячую полемику, и во многих выступлениях получали отпор методы его сценического истолкования классических произведений.

Он искал для себя союзников среди поэтов и драматургов, которые могли бы утверждать героизм и красоту эпохи и сатирически уничтожать ее врагов. И он побеждал, когда эта идея полностью подчиняла себе спектакль, и проигрывал, если формальные задачи заслоняли от него тему пьесы. Мейерхольд нашел для себя союзников в лице В. Маяковского и Вс. Вишневского, он ставил пьесы А. Безыменского, А. Файко, Н. Эрдмана, И. Сельвинского, С. Третьякова, Ю. Германа, Ю. Олеши. В годы нэпа его главным врагом было мещанство, против которого он боролся со страстной силой памфлетиста. Он зло высмеивал всякое приспособленчество, карьеризм, бездушие — все, что мешало построению коммунизма. Монументальная постановка «Мистерии-буфф», памфлетная острота «Клопа» и поэтические мечтания в «Бане», торжественный героизм матросов в «Последнем решительном», борьба немецкого народа во «Вступлении» стали главными завоеваниями поэтического {375} таланта Мейерхольда. И как бы потом ни была изысканно красива его постановка «Дамы с камелиями», как бы ни были остроумно изображены «33 обморока» (собрание водевилей Чехова), не эти постановки составляют главную заслугу Мейерхольда в советском театре. Его вера в народ, его вера в коммунизм позволила ему создавать подлинные художественные ценности в спектаклях о нашей современности. Здесь он порою говорил голосом «агитатора, горлана, главаря». Зрительный зал отвечал на их пафос ответным пафосом гнева, восторга, смеха и печали.

Вспоминая о Мейерхольде, мы прежде всего думаем о его честном и горячем сердце художника, о создателе принципиальных политических спектаклей.

«Правда», 1964, 10 февраля

# Два спектакля английских артистов

Королевский шекспировский театр заканчивает свои гастроли в Москве. Он показал советскому зрителю «Короля Лира» и «Комедию ошибок». Есть нечто общее в трактовке этих спектаклей, несмотря на полную противоположность трагического пафоса «Короля Лира» и смелой буффонады «Комедии ошибок». И в том и в другом случае режиссура театра идет до конца в раскрытии своего замысла, отказываясь от декоративной пышности и намеренной роскоши костюмов. И Питер Брук — постановщик «Короля Лира» и Клиффорд Уильямс — постановщик «Комедии ошибок» более всего доверяют Шекспиру. Они бережно хранят шекспировское слово, оно звучит в спектаклях полновесно и значимо — актеры выполняют заветы, вложенные Шекспиром в уста Гамлета и обращенные к бродячим комедиантам. Оба режиссера возвращают Шекспира на почти обнаженную, свободную сцену, предоставляя широкое поле актеру, который должен взять на себя всю тяжесть спектакля.

Вряд ли можно вспомнить среди многочисленных знакомых нам сценических истолкований «Короля Лира» спектакль более беспощадный и жестокий, чем поставленный Бруком. Ограниченная сероватыми полотнами сцена лишь изредка озаряется полным светом. В этой сумрачной атмосфере жестокого и безжалостного мира преступления совершаются просто и естественно, а злодейства становятся обыденными. Ничто не рассеивает внимания зрителя. Режиссер {376} не дает ему возможности чем-нибудь развлечься. Он сух, сдержан, строг. Он избегает широких массовых сцен, и только звон мечен и нарастающие аккорды музыкального сопровождения передают буйство происходящей за кулисами неистовой битвы. Он пользуется предельной экономией выразительных средств. Опрокинутый тяжелый круглый стол, с которого летит серебряная и медная посуда, обнаруживает своеволие разгулявшейся свиты Лира; Лир, покоящийся в объятиях заботливого шута, поединок закованных в сталь Эдмунда и Эдгара — эти эпизоды вскрывают подтекст Шекспира изысканно простой точностью мизансцен. Режиссер не допускает никакой чувствительности, актеры не взывают к зрителю о сочувствии и не вызывают у него слез; они не пугают и не нагнетают страха — живой ход логически раскрывающихся событий сам по себе рождает ужас. И оскорбительно ненужными кажутся подробности — корчи умирающих героев, ибо и без этих неожиданных и чуждых мастерству режиссера деталей в общем рисунке мизансцен ясна та жестокость мира, которую хочет показать театр.

Короля Лира играет Пол Скофилд, сохранивший и в этой роли привычную ему обаятельную и глубокую простоту. Он создает неожиданный образ. Его интересует в первую очередь не вздорность и своеволие Лира. В этом сдержанном, полном достоинства, стройном старике неизменно и непоколебимо живет захватившая и покорившая его мысль. Он глубоко убежден в своей давно выношенной правоте: уже в начале трагедии Лир — Скофилд ищет для себя выхода в пределах им же созданного и поддерживаемого «страшного мира», выхода к безоговорочной и полной личной свободе. Он недоволен Корделией и Кентом, возражающими против его замысла, не в силу своей вздорности, а потому, что они разрушают счастливую картину его свободного будущего. Лир и в этой сцене философствует. Кент и Корделия возражают не только против него лично, а против — на его взгляд — доброго, умного и справедливого замысла. Лишь порою мелькает на его устах презрительная и злобная усмешка. Постепенно Лир Скофилда прозревает, и процесс мучительного нового понимания жизни составляет главное содержание роли. Порою игра Скофилда кажется слишком ровной — он бережно хранит в себе силу мысли Лира. Наибольшее напряжение в его исполнении получает не исступленная сила бури и не неистовый крик, когда он приносит мертвую Корделию, а сцена суда и встречи с Глостером. Здесь его полубезумию {377} открывается не цена королевской власти и безудержной личной свободы, а мер: человеческой справедливости и беззакония.

Лир умирает не примиренным с жизнью, а усталым, разочарованным и отчужденным. Спектакль кончается так же сумрачно, как он начался, — Эдгар поспешно уносит со сцены тела скончавшихся Лира и Корделии. И возглас Эдгара, завершающий трагедию, звучит как начало трудной борьбы за человечество, которую в ходе пьесы так стойко и сильно защищали твердый, мудрый Кент (Том Флеминг), верный и серьезный шут (Ален Мак-Коуэн) и волевая, непримиримая Корделия (Дайяна Ригг).

Свои гастроли театр завершил «Комедией ошибок». Это была совсем новая интерпретация шекспировской комедии. Было трудно ожидать от медленного появления комедиантов в прологе того бурного буффонного представления, которое развернулось во втором действии. Только в улыбках, которыми обменивались в начале представления участники спектакля, сквозила скрытая и обещающая ирония. Весь спектакль пронизан типичным сдержанным английским юмором. Радостью игры и было наполнено представление «Комедии ошибок», в котором все алогичные, парадоксальные положения были доведены до логического, предельно убедительного сценического выражения.

«Правда», 1964, 8 апреля

# Поет Ла Скала

Приехавший в Москву миланский театр Ла Скала — театр мировой славы, глубоких традиций. Поэтому вполне понятны те нетерпеливые ожидания и всеобщий напряженный интерес, которые были связаны с его прибытием и с первыми же спектаклями — «Турандот» Пуччини и «Лючия ди Ламмермур» Доницетти. Они имели громкий успех. Вполне закономерен выбор репертуара гастролей, состоящего из произведений Россини, Доницетти, Верди, Пуччини, точно так же как справедлив и выбор репертуара гастролей нашего Большого театра в Милане — опер Римского-Корсакова, Мусоргского, Чайковского, Прокофьева, во многом требующих иных средств сценической и прежде всего актерской выразительности.

Спектакли 5 и 6 сентября 1965 года подтвердили ранее сложившееся убеждение, что театр Ла Скала обладает очень последовательной и строгой эстетической платформой. {378} Он являет собой торжество чисто музыкальной, более того, певческой стихии, которой подчинены все элементы спектакля. Музыкальное (дирижеры Джанандреа Гавадзени и Нино Санцоньо) и сценическое (режиссер Маргарита Вальман) решение спектаклей осуществляется так, чтобы певец был абсолютным хозяином спектакля, его непререкаемым владыкой. Нас как бы незримо принуждают не столько смотреть, сколько слушать спектакль. Театр больше интересуется не развитием драматической линии, не выявлением человеческих характеров, а точностью и совершенством воспроизведения музыкального текста. Об этой точности и об этом совершенстве нельзя не отозваться с высокой похвалой. Нельзя не сказать и о замечательном звучании оркестра и хора. И в том и в другом спектакле хоры двигаются в точном ритмическом рисунке, отступая в сторону в момент пения солистов. Они ни малейшим жестом не отвлекают от арии и недвижно ожидают ее конца, выключаясь из действия, оставаясь в живописно разбросанных позах или, наоборот, в сжатой сосредоточенности. А в это время певец занимает центр сцены и остается наедине со зрителем. Минимум движений, к которым прибегают итальянские певцы, используется ими лишь как некий знак внутреннего переживания. В центре их творческого внимания — создание вокального образа, который нечасто становится сценическим характером. Решение высоких вокальных задач в большинстве случаев отодвигает на второй план непосредственные сценические задачи, и потому восхищение красотой звука и мастерством пения подчас не совпадает с интересом к судьбе человека, о которой рассказывает опера. Потому очень часто интерес к «чистой» музыке, к ее непосредственному звучанию и очарованию берет верх над философским смыслом оперы. «Омузыкаливая» сценическое исполнение, театр далеко не всегда очеловечивает музыку.

Печальная история Лючии ди Ламмермур разыгрывается в мягких, исполненных несомненного вкуса декорациях Александра Бенуа. Они сохраняют несколько стилизованный аромат старого итальянского театра, который выражается также и в пышности верных эпохе костюмов и в плавных приходах и уходах хоров, оправданных не столько действенной, сколько музыкальной необходимостью, во фронтальном их построении. И тогда, когда на сцену вступала замечательная певица Рената Скотто, создающая безукоризненный вокальный образ, слушатель отдавался обаянию этого необычайного голоса, которому, казалось, {379} подвластны все оттенки человеческих чувств. Сцену сумасшествия в ее исполнении нельзя было слушать без волнения, она стала центром этого стилистически безупречного спектакля. Но вместе с тем зритель, отдаваясь чарующей музыке Доницетти, по существу, уже дальше не волновался ни драматической судьбой Энрико Эштона, ни печальной смертью Эдгара Равенсвуда.

Богатая интереснейшими красками партитура «Турандот» Пуччини нашла на сцене свое парадное выражение. Оркестр как бы пел вместе с исполнителями. Вся неожиданная смелость, контрастность, изобретательность музыки Пуччини вскрывалась в оркестре с виртуозным мастерством, с исчерпывающей полнотой. Декорации Николая Бенуа передавали грозную, пугающую атмосферу сказки в пышных декоративных линиях. По сцене строго музыкально двигалась стража с мечами и пиками, плыли в мягких движениях девушки с цветами, собиралась и сжималась в одно целое толпа. Но по-настоящему захватили зрителей две сцены. Сцена второго акта — разгадывание принцем Калафом загадок, предложенных ему Турандот. Вся тяжесть сцены ложилась здесь на Бригит Нильссон, словно созданную для образа зловещей таинственной принцессы. Когда беспощадная и жестокая, одетая в черное платье с тянущимся за ней змеевидным шлейфом, она появлялась на высокой лестнице, казалось, что вместе с Нильссон воплотилась на сцене музыка Пуччини. Ее богатый и разящий голос мощно несся через оркестр, и весь ее диалог с Калафом, выражающий решимость, самоуверенность, властолюбие, гордость, был проведен с потрясающей силой. Эта сцена стала центром спектакля. Тем более обидно, что финал оперы, который должен был рассказать о торжестве любви Калафа, оказался только роскошно парадным, ибо тема любви прозвучала у Нильссон совсем не так сильно, как тема гнева и гордости.

Интерес к человеческим судьбам вновь ожил, когда молодая рабыня Лиу в исполнении Миреллы Френи обнаруживала подлинную героическую стойкость, продиктованную любовью к Калафу. Это была вновь как бы сольная картина, в которой Френи показала прелестную чистоту голоса, несомненный и не менее чистый темперамент, почти все время оставаясь одна на сцене. Правда, она не находила поддержки в Калафе. Его отлично пел обладатель хорошей сценической внешности Бруно Преведи, который пребывал в пределах совершенно исполненного, но обычного амплуа героического тенора.

{380} Мы не перечисляем всех артистов. Большинство из них заслуживает полной похвалы. Но эстетика этих спектаклей, покоривших слушателя богатством музыкальных красок, заставляла с нетерпением ожидать, как будут решены сугубо интимные оперы — «Севильский цирюльник», «Богема», которой будет дирижировать такой большой художник, как Герберт фон Караян, и, наконец, «Трубадур» — запутаннейшая опера Верди, которую раскрывает остросовременный режиссер Лукино Висконти.

Из последующих спектаклей Ла Скала мне пришлось видеть лишь «Трубадур», который не разрушил создавшегося принципиального впечатления о театре. Мощная режиссура Висконти полностью сказалась лишь во втором акте, где «двухэтажное» — в двух плоскостях — расположение хора действительно передавало образное ощущение обширной пещеры с переходами и провалами, в которой расположились бродячие цыгане. Такое решение позволяло добиться большого сценического эффекта, подкрепленного игрой света и броскими костюмами, дававшими в общей гамме переливчатое разнообразие красок. Здесь художник Николай Бенуа великолепно ощутил романтический стиль оперы. Однако этот принцип в общем не получил развития ни в режиссерском, ни в декоративном решении спектакля, который был и в целом лишен стилевого единства, свойственного виденным мною до этого спектаклям Ла Скала. При монументализме таких декораций во многих сценах терялись фигуры действующих лиц, ибо «Трубадур» большей частью построен на интимных сценах, пусть героического и драматического характера, а неожиданно внесенные Висконти натуралистические элементы, особенно заметные в третьем акте, явно противоречили музыке. Условно театральные мальчишки, бегущие за вооруженными солдатами, мешали основному действию и ничем по существу не помогали раскрытию его атмосферы. Из исполнителей Джульетта Симионато достигала действительно драматической и вокальной выразительности. Нечего прибавлять, что вся музыкальная и вокальная часть вновь стояла на большой высоте. Но, как это ни странно, «Трубадур» в целом показался мне менее последовательным, чем другие спектакли.

Я горько сожалею, что мне не пришлось увидеть «Богему» в дирижерской интерпретации Караяна и в постановке Дзеффирелли, где — по общим отзывам — наступило полное слияние вокальной, оркестровой и сценической сторон.

«Известия», 1964, 7 сентября

# **{****381}** Генуэзский театр стабиле

Движение за создание в Италии театров стабиле — постоянных театров — все более разрастается. Миланский Пикколо-театро, восхитивший нас спектаклем «Слуга двух господ», более не является блистательным исключением. Его успешному примеру следуют другие молодые итальянские театры. Растет и ширится борьба с устарелыми организационными театральными формами, так долго тяготевшими над театром Италии и тормозившими его развитие. Грасси и Стрелер — создатели Пикколо-театро — совершили подлинно историческое дело: их деятельность воодушевила итальянских прогрессивных театральных деятелей. Мы знакомы лишь с одним из многочисленных спектаклей Пикколо-театро. Его репертуар чрезвычайно обширен. Театр является горячим пропагандистом Брехта, наряду с другими его пьесами огромный успех имел в постановке Стрелера «Галилей», выдержавший около двухсот представлений. В Турине много лет существует Театр Стабиле, руководимый энергичным и интересным режиссером Де Бозио.

В Москву приехал Генуэзский драматический театр, показавший два увлекательнейших спектакля и притом типично итальянских авторов: малоизвестную у нас комедию Гольдони «Венецианские близнецы» и философскую парадоксальную пьесу Пиранделло «Каждый по-своему». Трудно представить себе авторов, более противоположных и по форме и по внутреннему существу. Радость жизни, прославление ее мощи — у одного; скептицизм по отношению к ней — у другого. Жадное любопытство — и утомление от действительности; безоговорочное, пламенное ее утверждение — и немного высокомерное, горько презрительное признание ее относительности. Тем более были интересны режиссерский подход Луиджи Скуарцины — руководителя Генуэзского театра — к поставленным пьесам и метод их сценического истолкования. Несмотря на противоположность авторов, было нечто общее не только в режиссерском остром почерке Скуарцины, но и в философии обоих спектаклей. Обе пьесы стали источником чрезвычайно любопытных и во многом неожиданных представлений. Первоначально могло казаться, что в обоих случаях мы имеем дело с рафинированным знатоком истории театра — до такой степени достоверно, изящно, с безошибочной наблюдательностью и необходимой долей стилизации воскрешались перед нами сцена эпохи Гольдони и театр двадцатых {382} годов нашего века. В этом своем на первый взгляд «реставрационном» подходе Скуарцина обнаруживал почти импровизационную, но тем не менее точную и выработанную легкость.

Невозможно было не восхищаться его остроумнейшей изобретательностью. В самом деле, на спектакле Гольдони зритель испытывает счастливое ощущение, что он очутился в старинном зале и перед ним разыгрывается представление раннего Гольдони: режиссер всеми сценическими средствами не столько подчеркивает Гольдони-реформатора, воюющего с комедией масок, сколько настойчиво и упорно напоминает об истоках его драматургического творчества, о коренной его связи с комедией дель арте. Но вместе с тем его никак нельзя упрекнуть именно в каких-либо «реставрационных» грехах. Он воскрешает, но не копирует. Он сближает, но не фотографирует. Он погружает в атмосферу старинного спектакля, но чрезвычайно хитро и, я сказал бы, современно. Скуарцина совсем не хочет казаться изысканным любителем и коллекционером древностей: в своем отношении к Гольдони он остается предельно современным художником, итальянцем, познавшим всю утонченность современной европейской культуры, но сохранившим преданность культуре своей страны и подлинно увлеченным ее непреходящим драгоценным наследием. Он и любуется Гольдони, и с восторгом следит за перипетиями его пьесы, и радостно восстанавливает все приметы итальянской комедии масок. При всем том он сохраняет дистанцию времени. Порою, надо сознаться, в своих режиссерских комментариях он готов, более чем допустимо, приписать Гольдони философический скептицизм современного Запада. Может быть, это в первую очередь сказывается на отсутствии в спектакле подлинной лирики.

Послушно воспроизводя и даже расширяя ситуации Гольдони, Скуарцина все же остается где-то вдохновенно ироничным и скептичным. Он не очень верит в подлинность любовных чувств Розауры и Беатриче — исконных «любовниц» гольдониевских комедий — и охотно высмеивает их жеманство или экзальтированную романтичность. Он совсем не обеспокоен решением их любовных встреч и личных судеб, по существу, он не придает им никакой цены — ведь у Гольдони кавалеры, только что, казалось бы, готовые драться за даму своего сердца на дуэли, быстро меняют свои привязанности. В Гольдони режиссер видит преимущественно ироничного скептика и в этом плане развертывает {383} стремительное, наполненное разнообразными лацци представление. Правда, насмешничая над любовью, Скуарцина не всегда доводит до конца свое отношение, например в так и оставшемся наполовину серьезным образе Лелио. Но он мало задерживает на нем внимание. Да и стоит ли он того? Скуарцина продолжает неудержимый, доведенный до виртуозности бег своего спектакля, не оставляя зрителю времени для размышлений.

Лацци, лацци… Они возникают как будто непроизвольно, без конца, но они отобраны с предельным вкусом и наполнены заразительным темпераментом. Даже в финале спектакля, при поклонах, маски не могут сдержать своего бушующего веселья. Бригелла продолжает веселить зрителя эксцентризмом движений, а Арлекин влезает на столбы и мачты, то вися на одной руке, то опрокидываясь вниз головой и приветствуя оттуда зрителей и своих товарищей-актеров. Мелодраматическая смерть одного из близнецов — Цанетто оборачивается откровенным фарсом: его тело уволакивают за кулисы, гримасничая и веселясь, а безудержная, быстротекущая жизнь продолжает царствовать на сцене — победоносная, безостановочная, над которой мудрец может только хитро посмеиваться. В этом смысле «Венецианские близнецы» — противоположность нашей «Турандот», в которой Вахтангов с такой упоительной силой утверждал не только буйство жизни, а начала верности, доблести, любви. В «Близнецах» такого взгляда на жизнь нет, но в спектакле гораздо больше сценических трюков и смех ни на одну минуту не прекращается; в зрительном зале его взрывы усиливаются от явления к явлению.

Декорации Джанфранко Падовани, как и весь спектакль, не реставрируют слепо театр Гольдони, однако зритель в них постоянно ощущает атмосферу эпохи, воспринимая ее, так сказать, глазами нашего современника. Декорация спектакля — кулисной, но неподвижной системы. Ее фон — образ не столько Вероны, сколько вообще старинного итальянского города. В нем нет ярких и так нам привычных подчеркнуто богатых красок. Подобно Де Филиппо, рисовавшему в своих спектаклях Неаполь в красках нарочито сдержанных, навеянных сумраком узких улиц, сдавленных высокими домами, Падовани ищет не буйства цвета и не обнаженной белизны, а, скорее, серовато коричневой окраски, свойственной многим итальянским городам. Освещение отнюдь не достигает ослепительной полноты — как будто действие происходит в сумрачный денек {384} (разумеется, я говорю об общем свете; актеры освещены прекрасно и вся постановочная часть спектакля стоит на очень большой, ранее невиданной в Италии высоте), и от этого спектакль получает дополнительную достоверность. Скуарцина хитро достигает и стилевой завершенности, смешивая приемы почти условные с полным и последовательным реализмом. Он подчиняет все приемы желаемому им образу спектакля и, надо признаться, остается победителем.

Вряд ли можно представить исполнителей, воплощающих, естественно, одни с большим, другие с меньшим мастерством волю властного режиссера. Я уже говорил, что они ее выполняют с ощущением импровизационности. Они, конечно, вполне овладели затейливым режиссерским замыслом и за внешней обезоруживающей наивностью предельно точно берегут строгий режиссерский рисунок. Скуарцина должен очень ценить своих актеров. Я не сказал бы, что все они поражали выдающимся талантом, но они обладают безукоризненным чувством стиля и, что еще важнее в этом спектакле, абсолютным чувством меры. Нигде, ни на один момент они не переходят границ строгого и изысканного вкуса, хотя, казалось бы, самая форма спектакля могла их легко толкнуть на любое сценическое излишество, на грубоватый нажим. Этого абсолютно нет в спектакле. Исполнители поглощены всецело своими сценическими задачами. Они целиком в традициях комедий Гольдони и комедии масок. Когда происходит как бы исторически достоверное совпадение нового типажа Гольдони с традициями итальянского народного театра, актеры побеждают точностью сценических характеристик: есть необходимая суетливая важность в докторе, исполняемом Марио Берделла, есть невозмутимо упрямая тупость в его друге и госте, самоуверенно расчетливом Панкрацио — Камилло Милли. Верно найденный стиль исполнения помогает органически слить маски и действующих лиц. И хотя Скуарцина всеми мерами подчеркивает особую, «масочную» природу персонажей, между исполнителями не возникает никаких противоречий. Действующие лица комедии беспредельно поглощены решением непосредственно стоящей перед ними реальной сценической задачи и, после того как задача решена, испытывают столь большое душевное облегчение, что даже смерть бедного Цанетто воспринимается как удобный выход из запутанных и будто непреодолимых препятствий. Их поглощенность комедийными, но для них серьезными и затрудняющими жизнь обстоятельствами {385} и составляет особую, неправдоподобно серьезную атмосферу ярко комедийного спектакля: вся серьезность оценки обстоятельств подчеркивает театральную радость, наполняющую исполнителей и увлекающую зрителя.

Но, конечно, полное актерское выражение спектакль получает в исполнении Альберто Лионелло, взявшего на себя труднейшую задачу создания образов обоих близнецов — глупого Цанетто и умного Тонино. Его искусством мгновенного перевоплощения, вероятно, в полной мере восхитился бы сам Станиславский. В Лионелло поражает его виртуозное мастерство: он сохраняет для обоих героев один и тот же грим и один и тот же костюм. Только зонтик в руках Цанетто, шпага — в руках Тонино, шарф, наброшенный на шею одного, и его отсутствие у другого оказываются совершенно убедительными внешними приметами, отличающими близнецов в глазах зрителя. Но и эти атрибуты часто исчезают из спектакля, оказываясь ненужными. Впрочем, и выбраны они не только из соображений внешнего контраста — они вырастают из блестяще найденной Лионелло внешней и внутренней характерности. В этом удивительном умении овладеть внутренним зерном образа и состоит упоительное обаяние актера. Поэтому, когда Лионелло появляется на сцене без отличительных атрибутов, зритель не замечает их отсутствия, но безоговорочно верит в появившегося Цанетто или Тонино, до такой степени тонко Лионелло передает особенности походки, физического самочувствия, манеру говорить мешковатого Цанетто или блистательного красавца Тонино. Верх искусства Лионелло — сцена около уборной, когда оба брата гоняются друг за другом. Если можно было восхищаться искусством Лионелло, когда братья появлялись отдельно друг от друга и каждый из них вел довольно длительную сцену, то здесь для мгновенного перевоплощения увальня в изысканного кавалера и наоборот оставались считанные секунды, и Лионелло использует их исчерпывающе. Я подчеркиваю — речь идет не о мастерстве трансформации, а о высоком искусстве внутреннего и внешнего перевоплощения, благодаря которому все сцены Лионелло, переполненные самыми неожиданными лацци, трюками и т. д., смотрятся с восхищением и добрым смехом. И тем не менее дело не только в этом мастерстве перевоплощения. За ним скрывается и отношение Лионелло к двум братьям-близнецам. Мне кажется, что все симпатии Лионелло на стороне не соблазнительного красавца Тонино, а бедного, неуклюжего, неизменно попадающего {386} впросак Цанетто. Лионелло защищает неудачника, так мелодраматически фарсово кончившего свою жизненную и театральную судьбу, от счастливчика, сохранившего невесту и нашедшего сестру.

Вторым спектаклем генуэзцы показали «Каждый по-своему» Пиранделло. Включение в гастрольный репертуар одного из наиболее парадоксальных драматургов не только Италии, но и Европы стало уже обычаем для итальянских театров. Так поступил Эдуардо Де Филиппо, привезя «Колпак с бубенчиками». Так «группа молодых» играла «Шестеро персонажей в поисках автора» — спектакль, продолжающий пользоваться неизменным успехом у итальянского зрителя. Во всяком случае, во время недавней поездки по Италии я видел в Неаполе афиши, возвещавшие об этом спектакле в исполнении той же труппы. Пиранделло стал для итальянцев классиком — в влиянии его на развитие западноевропейской драматургии не приходится сомневаться. Его скептицизм, утверждение относительности мира, примат субъективизма в оценке жизненных фактов и событий, смешение реальности и фантазии, капризное построение пьес в той или иной форме отразились на творчестве драматургов середины века. Но в противоположность авангардистам и театру абсурда чрезвычайно существенны все углубляющиеся в Италии попытки раскрыть позитивное содержание творчества Пиранделло, в особенности последнего периода. Последователи Пиранделло видят отличительный пафос его пьес в защите человека и человечности, в поисках истины, в неумирающей любви к добру. Думаю, что этими соображениями руководствовался и гуманнейший из современных итальянских драматургов Де Филиппо, включая в свой гастрольный репертуар «Колпак с бубенчиками» Пиранделло. Этим задачам следовал и Генуэзский театр в своей постановке.

Джирардо Гуеррьери и сам Луиджи Скуарцина в помещенных в программе статьях пытаются определить позитивный философский смысл привезенной на гастроли одной из наиболее запутанных комедий Пиранделло «Каждый по-своему». Пиранделло смешивает в этой пьесе ряд существенных проблем, не давая на них прямого ответа, — и о возможности и правомерности «драматургии факта», и о неизбежности субъективной оценки событий, и о вытекающей из этого такой же неизбежности в переменах личных оценок, и о человеческой совести. Гуеррьери дает в конечном итоге философски идеалистическое толкование комедии, к которому присоединяется и Скуарцина. По {387} мнению Гуеррьери, комедия «Каждый по-своему» доказывает, что среди многих кажущихся истин в действительности существует только одна, нерушимая — истина наших страстей. Ни в одной из прочих своих пьес, однако, Пиранделло не прибегал к столь сложному отождествлению и противопоставлению сцены и жизни, искусства и действительности. В этой «комедии вокруг комедии» разыгрываемая на сцене судьба Делии Морелло настолько совпадает с личной судьбой присутствующей в зале экстравагантной Ла Морено — искусство как бы опережает реальное будущее, — что последний акт пьесы в «сценах на сцене» оказывается, по существу, ненужным и несыгранным.

Пиранделло порою разрушает грани между действительностью и искусством. Скуарцина намеренно и упорно их разграничивает. В комедии Пиранделло действие начинается с театрального представления, с первого акта так и недоконченной пьесы о Делии Морелло. Лишь в следующей затем интермедии Пиранделло разоблачает свой хитрый замысел, погружая зрителя в атмосферу оживленного обмена мнениями в фойе воображаемого театра. Только здесь зритель узнает, что он имел дело, так сказать, со «сценой на сцене». Скуарцина отказывается поддерживать уловку Пиранделло. Он совсем не хочет вводить в заблуждение сегодняшнего, современного зрителя. Он сразу разоблачает прием Пиранделло, начиная действие с изобретенного им своеобразного пролога — со сцены съезда пришедшего на премьеру новой пьесы Пиранделло римского буржуазного зрителя двадцатых годов. Имея вкус к своеобразному историзму на сцене, Скуарцина всеми режиссерскими средствами напоминает зрителю своего спектакля о резкой обусловленности пьесы Пиранделло временем ее написания — середина двадцатых годов — и точными штрихами рисует и сцену и зрительный зал тех лет. Изображая «сцену на сцене», он пытается воссоздать стиль игры актеров двадцатых годов. Он относится к этому стилю немного скептически, немного насмешливо. Он пользуется фронтальным построением актеров, сводит до минимума мизансцены, заставляет актеров говорить почти в публику, строит шаблонно красивые павильоны. Одним словом, его непосредственной и прямой режиссерской задачей является не только не вводить зрителя в заблуждение, а довести до полной ясности основной художественный прием Пиранделло, не вуалировать его. В этом он почти спорит с Пиранделло. Для Скуарцины существуют два жизненных, реальных факта, на которые он смотрит {388} трезво и точно, — реальность спектакля и реальность зрительного зала. Он их точно очерчивает, с особым вкусом отмечая и тут и там стилевые особенности эпохи. И если в изображении манеры игры актеров двадцатых годов он порою чувствует себя в затруднении (не так легко играть одновременно и образ и актера, играющего образ), то в изображении публики двадцатых годов он чувствует себя всевластным. Здесь все его приемы полны безошибочной наблюдательности и тонкой иронии. Он порою даже преувеличивает, подчеркивает характерность эпохи медленным движением по кругу модно — согласно эпохе — одетых посетителей театра: томно передвигающихся с откинутым назад корпусом дам в длинных платьях, курящих из длинных мундштуков элегантных синьоров, одетых в изысканные черные смокинги. И внезапно утонченно остроумный разговор небольших кучек знатоков театра нарушается бурным, брызжущим, всесокрушающим темпераментом послужившей прообразом героини пьесы оскорбленной Ла Морено (Паола Маннони играет ее с подлинным артистическим блеском). Как будто в быт этих лакированных людей ворвалась грубая, неприкрашенная правда, хотя бы и следующая за вымыслом, но его разрушающая. Вмешавшись в жизнь, искусство уступило ей место: предсказав будущее действующих лиц, оно уже бессильно предвидеть реальную окончательную развязку. Элементарно говоря, жадная жизнь уничтожила искусство, поглотила его. В этом Скуарцина как будто находит разрешение всех проблем. Он не выносит приговора жизни, он не становится ни на чью сторону. Он утверждает ее мощь, которая разрушает искусство, как бы оно ни было тонко и изобретательно, — даже если оно «пророчествует». Невозможно победить жизнь, как бы груба она ни была. Невозможно идти против нее, против ее всесильного натиска. Он делает этот вывод с несколько скептической и утомленной улыбкой.

Скуарцина избегает иллюстративности. Куски «на сцене» резко отделены от «жизни в фойе». Прообраз Ла Морено (Паола Маннони) в «драме, происходящей в зрительном зале», отнюдь не похож на своего двойника — Делию Морелло (Лучилла Морлакки) в «пьесе на сцене». «Драма в зрительном зале», внешне следуя «пьесе на сцене», одновременно ее как бы опровергает.

Скуарцина вновь находит в своей труппе последовательных исполнителей своих замыслов. Наиболее ясно воплощается его толкование в одном из образов «пьесы на {389} сцене». Это — носитель скептической философии Диего Чинчи, которого опять играет искусный Альберто Лионелло. Он, может быть, не столь глубок в этой роли и не делает неожиданных открытий, но еще раз обнаруживает себя превосходным мастером стиля. Ему более других удается выполнить сложную задачу, поставленную режиссером. Он играет блистательного посетителя римских салонов в манере двадцатых годов. Образ и манера игры сливаются в единое целое. Альберто Лионелло очень естествен и в этой естественности изыскан, и вместе с тем есть в этом очень красивом и превосходно одетом синьоре какое-то прирожденное кокетство, любование собой и уж, во всяком случае, внутреннее высокомерие, сознание, что он лучше, умнее других. Лионелло и любит своего героя, и восхищается его умом и скептической проницательностью, и где-то иронизирует над его утонченными манерами. Он вновь делает это с совершенной, но не столь огорашивающе очевидной виртуозностью, как в «Близнецах». Однако в каком-то смысле ему не хватает глубокой внутренней горечи, свойственной Чинчи у Пиранделло. Может быть, она вообще не свойственна этому пленительному актеру — трудно об этом говорить с полной уверенностью, но в фактический режиссерский рисунок Скуарцины он вмещается полностью.

Скуарцина если и заставляет зрителя задуматься относительно ценности искусства и жизни, то, как мне кажется, скорее готов утверждать непреходящую ценность и примат действительности. И чем более эта тема будет развиваться и углубляться в умелых и тонких работах мастера и руководимого им коллектива, чем шире будут его взгляды, чем глубже он будет вглядываться в смысл жизни, тем больше побед ожидает итальянский театр. Остается искренне пожалеть, что генуэзцы ограничились, по существу, прошлым драматургии и не показали нам итальянской современности.

«Театр», 1964, № 9

# После гастролей Комеди Франсэз

Советские зрители хорошо запомнили первый приезд Комеди Франсэз в Москву в 1954 году. Это были вообще первые гастроли зарубежного театра после долгого перерыва, и по одному этому они вызвали естественный и напряженный {390} интерес. Здесь было и обычное радушие советских зрителей, которое всегда так ободряюще действует на наших гостей, радушие в полной мере искреннее и, может быть, даже удивительное для зарубежных актеров, с некоторой опаской ехавших в Москву и не рассчитывавших на такое знание Мольера, когда от зрителя не ускользают тончайшие оттенки спектакля. Но, видимо, руководители Комеди Франсэз в полной мере чувствовали лежащую на театре ответственность — они хорошо знали высокую требовательность народа, внесшего огромный вклад в развитие мирового театра: в свое время Москва получила за рубежом прозвище «театральной Мекки». Комеди Франсэз привезла тогда лучшие спектакли, и мы могли получить довольно полное представление о ее искусстве, смотря «Тартюфа», «Мещанина во дворянстве», «Сида», «Рыжика» Ренара и «Hommage à Molière». Нас пленили не только тщательная режиссура и декоративная изысканность этих спектаклей, но и хороший ансамбль, выдержанный стиль и безусловное дарование таких актеров, как Жан Ионель, Луи Сенье, Берт Бови, Беатрис Бретти.

Нынешний приезд Комеди Франсэз вызвал определенную тревогу, и эта тревога захватывает несколько областей. Одна из них — судьба Комеди Франсэз. На этот раз театр представил гораздо менее разнообразный репертуар, хотя, конечно, и в нем можно было бы продемонстрировать, насколько Комеди Франсэз продвинулась вперед за десять лет, какие новые веяния характерны сейчас для нее, какое современное истолкование получает на ее сцене французская классика. После Мольера и Корнеля театр привез в Москву Расина и Бомарше: «Андромаха» и «Женитьба Фигаро» составили, по существу, весь его репертуар, не считая спектакля особой формы — «Труппа Мольера», сменившего традиционную «Hommage à Molière». Нельзя скрывать, что эти спектакли не ответили нашим ожиданиям, возбужденным первым успешным приездом театра.

Мне пришлось наблюдать интерпретацию классики в Комеди Франсэз в разные периоды ее существования. Первое впечатление было отнюдь не обнадеживающим. Оно относится к очень давним временам, к концу двадцатых годов. Меня охватил невольный трепет, когда я впервые увидел скромный и строгий фасад на улице Ришелье. Именно здесь, в уютном зале, слегка напоминающем зал Малого театра, казались органичными все привычные приметы парижского театрального быта — и неизменная {391} ouvreuse, провожающая вас на ваши места, и традиционный стук о пол, который стал мил и нам за время гастролей французских театров. Невольное уважение вызывала и обильно иллюстрированная программа с портретом Мольера и датой основания театра — 1682. Нужды нет, что портреты актеров перемежались с рекламными объявлениями самых различных фирм, возвещающих, где та или иная крупная актриса шьет платья, покупает шляпы, какими духами душится, — но программу завершал групповой портрет труппы конца века. Какие имена, какие выдающиеся актеры!

В конце двадцатых годов несколько очень крупных актеров завершали уже свою карьеру — Фероди, Ле Баржи, Сильвен, Сесиль Сорель, Сегон Вебер — и выступали редко: в классическом утреннике они не участвовали — играли их «заместители» и «наследники», те, которые приняли из их рук эстафету. В программе виденного тогда мною спектакля были «Заира» Вольтера и «Жеманницы» Мольера.

Представление меня ошеломило. Я оказался в театре-музее, послушно повторяющем веками закрепленные, не тронутые никакими режиссерскими поисками театральные формы — имена режиссеров вообще не были обозначены в программах. Увиденный мною спектакль не был ни подлинной исторической реставрацией, ни изысканной эстетической стилизацией, которой удивляли нас в мольеровских спектаклях Мейерхольд и Ф. Комиссаржевский, — передо мной возникла беспокоящая в своей неподвижности мертвая форма мертвой традиции. Играли теми же приемами, как двадцать, пятьдесят, сто лет назад. Оформление сцены претерпело, видимо, лишь незначительные изменения по сравнению с первым представлением пьес. Декорации, построенные по кулисной системе, изображали в «Заире» некий отвлеченный «восточный» парадный зал, мало чем, по существу, отличавшийся от зала «Жеманниц». На освобожденную от какой-либо мебели сцену по мере надобности приносили и ставили кресла в центре сценической площадки. Действие сосредоточивалось у суфлерской будки, и актеры фронтально выстраивались вдоль рампы. Они выступали, а не ходили. Они не столько играли, сколько читали — вернее, «выпевали» свои роли. Исполнители — и в первую очередь «сам» Альбер Ламбер-сын — неуклонно следовали правилам французской классической игры, страшась хоть в чем-либо нарушить ее незыблемые каноны. «Жеманницы» не рассеяли впечатления, навеянного {392} «Заирой». Маскариля играл Дени д’Инес — один из признанных продолжателей «стариков» театра. Не лишенный юмора, он щеголял трюками ожиданными и традиционными. Мариво и Реньяр — «Игра любви и случая» и «Влюбленные безумцы», виденные мною в следующий вечер, выявили в иных исполнителях тонкое чувство стиля — немного жеманного, чуть-чуть иронического, но бравурного и темпераментного. В пьесе Мариво мы были обязаны некоторой театральной радостью молодой блистающей красоте и непосредственности Мари Бель, у Реньяра — основным актерским «звездам» современной Комеди Франсэз — Андре Брюно и в особенности Берт Бови, чрезвычайно ярко, до дерзости, изображавшей мнимосумасшедшую Агату.

Но как бы искренне ни стремились отдельные актеры преодолеть рутину обстановки (спектакль шел в тусклых, казавшихся запыленными и, на мой взгляд, «дежурных» декорациях), неизбежное ощущение остановившегося времени не покидало меня. Меня поражала, беспокоила подчиненность внешней, раз и навсегда заданной форме, и это чрезмерно бережное следование традиции обращалось в свою противоположность. Ибо если порою удивляло овладение этими приемами, то невольный отпор вызывало забвение внутреннего смысла играемых пьес. Может быть, спектакли могли бы даже вызвать почтительное, «музейное» любопытство, если бы они в целом исполнялись блестяще, с предельной технической виртуозностью. Этого не было. Возможно, мне не повезло — повторяю, на сцене действовали наследники и наследники наследников. Но в их практике в полной мере отразилась колоссальная опасность, которая заставляла французскую интеллигенцию, даже признавая совершенное мастерство отдельных актеров, с тревогой смотреть на будущее Комеди Франсэз. Опасность полного омертвения классики, обращения театра в некое школьное пособие, когда из великого наследства выветривается его живое содержание. Эта позиция «проверенного» и «уверенного» мастерства, на самом деле ограниченного лишь овладением суммой канонических и неизменяемых технических приемов, сопровождалась точной регламентацией амплуа. И чем точнее оно определялось, чем совершеннее актер им владел, тем уже становился круг образов, играемых актером, и набор используемых им приемов. Особенно наглядно это сказалось в своеобразном документе, предъявленном сосьетерами новому директору, Эдуарду Бурде, пришедшему в Комеди Франсэз во {393} второй половине тридцатых годов. Желая сохранить свои позиции и роли в театре, сосьетеры в назидание Бурде составили список ведущих актеров, в котором точно определялось, кто играет первые трагические и первые комические роли, кто играет «благородных отцов» и кто «слуг». Тем не менее директорство Бурде, прерванное войной, оказало огромное влияние и было связано с бесславным концом безрежиссерья, царившего с незапамятных лет в первом театре Франции.

Может быть, впервые за всю длительную историю Комеди Франсэз сюда пришли крупнейшие режиссеры. Это было сложнейшее время. В Доме Мольера как бы существовало одновременно несколько соперничавших между собой направлений. Бати, Копо, Дюллен, Жуве завоевывали его изнутри. Была поколеблена заповедь неизменности спектаклей. Приход передовой, квалифицированной режиссуры оказался как бы поворотным пунктом, началом целого этапа в жизни классики на сцене Комеди Франсэз — вне зависимости от решительности и радикальности режиссерских подходов. Первый приезд театра в Москву показал это с полной очевидностью. Со времени реформ Бурде прошло почти два десятка лет. И каких лет! Комеди Франсэз появилась в Москве во всеоружии. Она показала лучшее, что у нее было. Не будем подробно разбираться в показанных тогда спектаклях, но нельзя было не видеть, что каждый спектакль обладал своим стилевым решением, касавшимся и режиссуры, и актерского исполнения, и декоративного оформления. В каждом из них среди отточенного ансамбля неизменно выделялся и ряд очень крупных, своеобразных актеров, толковавших роли смело и неожиданно. Вспомним хотя бы страшную фигуру Тартюфа — Ионеля, остроту г‑жи Пернель в исполнении Берт Бови, иронию Луи Сенье — Журдена, молодой захватывающий темперамент Андре Фалькона — Сида. Мы видели театр хорошего и требовательного вкуса, сохраняющий верность автору и отличающийся подлинным академизмом. Верность слову, мастерство движения, отличный ритм отмечали его спектакли. Порою мы грустили, что не всегда полностью вскрывалась философия пьесы, но мы видели, какие просторы открываются перед Комеди Франсэз в дальнейшем, какой силой социального обличения и внутренней глубины могут быть наполнены ее спектакли («Рыжик» Ренара — короткий набросок — дал зрителю подлинное наслаждение: Сенье, Бови, Руссийон были очень правдивы, почти безупречны). Но, повторяю, не будем заниматься {394} подробным анализом этих первых гастролей — они у всех на памяти, и вполне естественны те ожидания, которые были связаны с новым приездом Комеди Франсэз.

Уже величавая «Андромаха» Расина, которой театр начал свои гастроли, показалась лишенной пламени и страсти ее автора. Она шла в очень строгой декоративной установке Жоржа Вакевича, которому уж никак нельзя было отказать ни во вкусе, ни в умелом расположении пересекающихся плоскостей. Не менее умелое владение светом и сама мрачновато-коричневая, суровая окраска установки создавали тревожную и беспокойную атмосферу. Но в этой декорации можно было бы играть не только «Андромаху» — она представляла собой «трагическую установку» вообще. Она удобно выделяла актеров, она показывала их как бы крупным планом, и в этом было ее достоинство. Она не помогала им играть — она их только демонстрировала. Здесь приходило на память гораздо более смелое оформление «Федры» в постановке Таирова, тоже обобщенное, но более изобретательное и близкое к смыслу трагедии. Но ведь Таиров, замышляя возобновление «Федры», мечтал и о новом ее декоративном решении. Режиссер «Андромахи» Пьер Дюкс как бы сознательно отказывается от какой-либо конкретизации, и одновременно с воспоминанием о декорациях «Федры» вдруг возникает и воспоминание о давно виденной вольтеровской «Заире» на сцене той же Комеди Франсэз. Речь идет, конечно, не о точном повторении того спектакля, но о некоем общем принципе, лежащем в основе их обоих. Внимание к слову и в том и в другом случае обращается в приподнятое чтение стиха. Слово как бы отрывается от образа, теряет значение как выражение характера, а приобретает самостоятельное и общеэстетическое значение. Андромаху и Гермиону играют Луиз Конт и Терез Марне — актрисы, обладающие отличными внешними данными, несомненным, хотя и холодным темпераментом, а Луиз Конт даже некоторой внутренней теплотой. Но порою кажется, что, стоит их переместить ролями, — зритель не заметит сколько-нибудь значительной разницы. Останется та же превосходная слегка напевная читка, то же плавное склонение колен, те же выработанные и пластичные движения. Конечно, внешние формы спектакля и характер костюмов уже не повторяют экзотическую бутафорию «Заиры», но методы актерского исполнения как бы вернулись к своему первоисточнику. И особенно это сказалось на исполнении так понравившегося нам в прошлый приезд Андре Фалькона. {395} Становится страшно, не разделит ли он судьбу Мари Бель, приобретшей большую славу, но потерявшей, как мы это видели и по ее сыгранной в Москве Федре, ощущение живого, трепетного искусства. Дело не в том, что Андре Фалькон стал старше на десять лет и из обаятельного юноши превратился в зрелого мужа. Но это превращение связано с неожиданной внутренней тяжеловесностью, с утверждением так называемого «проверенного» мастерства, с демонстрацией готовых приемов для выражения гнева, сомнения, радости, печали.

Я не отрицаю ни в одном из названных исполнителей дарования — я лишь констатирую, что, по сравнению с «Сидом», Комеди Франсэз сделала решительный шаг назад, к тому искусству «вообще», которое заставляет забывать о внутреннем содержании спектакля и возвращает нас к пониманию классического спектакля как некоего безразличного школьного пособия, как чтения пьесы вслух с некоторой долей внешней иллюстративности. Мы знали немало выдающихся актеров школы представления, которые неизменно поднимались до создания совершенно отделанных сценических образов, именно образов, пускай сделанных по чуждым нам законам актерского творчества, но удивлявших зоркостью наблюдений, — мы их не увидели в «Андромахе».

Нам могут возразить, что мы покушаемся на самые истоки французского артистического мастерства и что Расина противопоказано играть иначе. С этим нельзя согласиться. Но предположим, что, к нашему огорчению, это так. А второй спектакль, привезенный театром, — «Женитьба Фигаро»? Пьеса Бомарше имеет на нашей сцене славную и режиссерскую и актерскую традицию, опирающуюся не только на ее подлинный комедийный блеск, на остроту положений, смелость характеристик, но и на бессмертную революционную суть великой комедии, на ее поэзию, лирику, буффонаду, слитую с бунтующим, протестующим началом. Стоит ли доказывать это до очевидности бесспорное положение? В пределах только XX века мы знаем несколько интересных постановок этой комедии. Малый театр в десятых годах блистал в «Фигаро» такими актерами, как Южин, Лешковская, Гзовская, Никулина, Правдин, Рыбаков, декорациями Коровина. «Фигаро» не сходил с репертуара в первые годы революции, одними из лучших были постановки Ф. Комиссаржевского и А. Бенуа. И, наконец, классическая постановка Станиславского, с полной силой обнаружившая народную суть комедии. {396} Все углублялось и все острее становилось толкование «Фигаро», и неизменно каждый театр сосредоточивал для раскрытия комедии свои лучшие силы, поручая даже «вторые» роли таким актерам, как, скажем, Тарханов и Лужский в МХАТ. Привозя «Женитьбу Фигаро» в Москву, руководители театра не могли не знать о ее сценической истории в нашей стране. Поэтому-то к «Фигаро» в Комеди Франсэз относились наши особые ожидания. Как бы высоко и справедливо мы ни оценивали «Фигаро» в нашем театре, совершенно естественно было ожидать еще большего от лучшего национального театра Франции, у которого мы должны были бы учиться мастерству интерпретации французской классики. Я помню, сколько труда стоило Станиславскому добиваться на репетициях скользящей, наполненной легкости, верного и стремительного темпоритма, и он не раз упоминал о высоких достижениях французских актеров в этой области. Мы заранее предвкушали представление яркое, умное, острое.

Но «Женитьба Фигаро» поразила прежде всего вновь обнаруженным «безрежиссерьем». В программе, как и в давние времена, не было указано фамилии режиссера: это на первый взгляд не столь значительное обстоятельство соответствовало фактическому положению вещей. «Женитьба Фигаро», страстная, ироническая, пылающая комедия, стала закованным в строгие рамки спектаклем, в котором не чувствовалось ни веяния приближающейся революции, ни народного юмора. Как будто ни одно из действующих лиц, добросовестно и благопристойно показанных актерами, не было по-настоящему заинтересовано в преодолении запутанных препятствий, перед которыми оказывались и противники и защитники брака Сюзанны и Фигаро. На сцене мы видели благополучно развивающуюся традиционную комедию, в достоверность которой вряд ли верил кто-либо из исполнителей. Характерно, что из афиши исчезло первое название комедии Бомарше — «Безумный день». Ибо не было «безумного» дня — на сцене царило спокойствие вне праздничной комедийной силы Бомарше. Театр как будто боялся перейти за грани более или менее выразительной читки и предписанных автором мизансцен в общем решении спектакля или легкой характерности в актерском исполнении. Конечно, театр нельзя было обвинить в нарушении текста Бомарше — реплики произносились внятно, легко, актеры избегали наигрыша, но страстная жизнь, заключенная в комедии, казалась выхолощенной и упрощенной. Была эта выхолощенность и в {397} тонких, спокойно-безразличных декорациях Сюзанны Лалик, и в умеренном темпоритме, и в бледности исполнения большинства актеров. Был однообразно живописен граф Альмавива — Жорж Декриер. И вновь, как в «Андромахе», мало чем отличались друг от друга милые, обаятельные, изящные, но несмелые графиня и Сюзанна — Элен Педриер и Мишлин Будэ. Не выходили из рамок добросовестного послушного приличия исполнители «вторых» ролей.

Все было на месте, и все было лишено того блистательного остроумия, виртуозной легкости, неожиданности и зоркости характеристик, которых мы так настойчиво ждали. И может быть, лишь один Жан Пья в первых действиях комедии обнаруживал в Фигаро умную хитрость, сознание внутреннего превосходства над графом. Но и он неожиданно не нашел ярких красок для монолога пятого акта, дающего, по существу, ключ к пониманию всей комедии. Я назвал бы вечер представления «Женитьбы Фигаро» — при всем уважении к его участникам — вечером обманутых ожиданий.

Спектакли Комеди Франсэз насторожили московских зрителей и могли бы привести к довольно печальным выводам, если бы не занимательное представление «Труппа Мольера», в котором на фоне беседы Мольера с Лагранжем возникают отдельные эпизоды из различных комедий Мольера. Они возникают как бы отдельными намеками, и перед зрителем мелькают короткие куски из «Школы жен» и «Тартюфа», «Мизантропа» и «Скупого», «Мещанина во дворянстве» и «Мнимого больного». Автор и постановщик спектакля Поль Дейбер выбрал для каждой комедии характерные куски, и актеры играли их выразительно, но краткость не давала права судить о степени совершенства исполнения. Одно исполнение лишь было бесспорно, но оно значило очень много. Жан Пья благородно, умно и тонко играл Мольера. Были в этом исполнении и горечь большого художника, и озаряющая его фантазия, и творческая непримиримость — если не все, то многое из того, что связано в нашем представлении с образом Мольера. Но, конечно, «Труппа Мольера» — только небольшой эскиз, набросок к крупному полотну.

Подводя итоги гастролям Комеди Франсэз, невольно возвращаешься к вопросу, поставленному в начале статьи. Если они показательны для сегодняшнего состояния классики в первом театре Франции, то не свидетельствуют ли они о воскрешении в нем как будто преодоленных тенденций? {398} Не говорят ли о том, что вновь — как сорок лет назад — воля актеров, влюбленных в свое неизменное выигрышное амплуа, возрождает неподвижную и закрепленную традицию? Не побеждает ли вновь в театре взгляд на классику как на мертвое и торжественное наследство, а на актера — как на уверенного мастера закрепленных интонаций и движений? Если это не так и спектакли «Андромаха» и «Женитьба Фигаро» предназначены, так сказать, для «выездных», зарубежных гастролей, то, значит, в Комеди Франсэз упала требовательность к своему искусству и возобладал расчет на прошлый успех. Но успех неповторим, если театр оказывается не только не на высшем, а на низшем уровне. Горячие аплодисменты и многократные вызовы не всегда могут быть мерилом подлинного успеха — их следует принять как самое горячее и дружеское отношение к артистам зарубежного театра и как благодарность за их творческие усилия.

Но одновременно с этим возникает и вопрос к самим себе. Почему мы приглашаем дважды театр Вилара — что совершенно справедливо — и довольствуемся спектаклями, стоящими ниже тех принципиальных позиций, которые защищал Вилар в свой первый приезд? Почему мы приглашаем труппу «Старой голубятни», хотя на самом деле это только случайно организованный коллектив, созданный для одной прекрасной актрисы Сюзан Флон? Почему Комеди Франсэз демонстрирует нашему зрителю спектакли принципиально устаревшие? За эти годы Москва видела лучшее, что есть в мировом театре, — Берлинер ансамбль, миланский Пикколо-театро, Олд Вик и многое другое, и мы глубоко признательны этим коллективам.

Хотелось бы, чтобы наше укрепленное взаимной дружбой культурное общение, проникновение в культуру и дух народов оставались на том же высоком уровне.

«Театр», 1964, № 11

# На спектаклях театра Повшехны

Игравший в Москве польский театр Повшехны (в переводе с польского это означает общедоступный) носит на себе сильнейшую печать творческой личности своего главного режиссера, первого актера и директора Адама Ханушкевича. Властная, сильная и своеобразная индивидуальность Ханушкевича пронизывает всю деятельность театра {399} и — надо заранее и с полной определенностью сказать — приводит театр к счастливому благополучию (хотя определение «благополучие» менее всего приложило к беспокойному искусству театра и его руководителя).

Театр привез разнообразный и интересный репертуар: «Свадьбу» Выспянского, инсценировку романа Жеромского «Канун весны» и неожиданно ставшую центром гастролей инсценировку «Преступления и наказания». Во время гастролей ни на минуту не падал и не уменьшался интерес к спектаклям. Редко приходится наблюдать такое напряженное внимание, которое царило в зале во время этих мастерски сделанных и внутренне насыщенных спектаклей.

Когда-то, лет десять или более тому назад, я видел весьма квалифицированный спектакль в этом же театре, помещавшемся на левом берегу Вислы, в варшавском предместье. Но ничто в том давнем представлении не предвещало остроты восприятия жизни и решительности в поисках формы, которые поражали на этот раз. Тогда шла «Беспокойная старость» Рахманова, режиссерски решенная в спокойных реалистических тонах, с отличным исполнителем центральной роли профессора Полежаева Войцехом Брыдзиньским, достойно оправдавшим репутацию одного из крупнейших и выразительнейших польских актеров.

Свои гастроли в Москве театр открыл «Свадьбой» Выспянского. Сразу и очевидно обнаружился крутой поворот, сделанный руководителем театра Ханушкевичем. «Свадьба» Выспянского написана в форме необычной. Эта одна из труднейших и глубочайших польских пьес, в которой воедино переплелись мучительные переживания польской интеллигенции начала века с размышлениями автора о будущем польского народа. Основная тема этой полусимволической трагедии, похожей на романтическую поэму и очень трудной для обычного театрального решения, — суд народа над интеллигенцией, гневный призыв опомниться. Первоначально кажется, что Ханушкевич идет на некоторый разрыв с Выспянским. Судя по фотоснимкам, сопровождающим русское издание пьесы Выспянского в других постановках, театры послушно следовали за автором, указывающим не только место, но и время действия — тысяча девятисотый год. В спектакле Ханушкевича мы не видим ни «побеленной, голубоватой горницы» в деревянной хате, ни деталей обстановки, любовно описанной Выспянским, ни фотографии «Вернигоры» Матейко, ни портрета красивой дамы в костюме сороковых годов XIX века, {400} ни других подробностей, которые драматург, видимо, считал много говорящими. Все эти детали, по существу, приобретали для автора особое, символическое значение. Не забудем, что пьеса, законченная в феврале 1901 года, была исполнена впервые в Кракове уже в марте того же года. Выспянский подчеркивал не только современность, но и яркую злободневность пьесы. Только для тесной связи между легендарным прошлым и текущей действительностью ему нужны были портрет Вернигоры, возрожденный образ которого затем появляется в качестве «действующего лица драмы», и старая рухлядь, и разрисованный пестрыми узорами деревянный сундук, и большие образа Острабрамской и Ченстоховской божьей матери: первой — «в серебряном платье и с золотым нимбом», второй — «в тяжелых узорных одеждах, в коралловых украшениях» и в образе польской королевы.

Как будто в одной и той же горнице, «окутанной бледно-серым голубоватым светом», в лучах которого маячат предметы и люди, поэт подчеркнуто соединил печать разновременных эпох и точных примет современности. В этой-то горнице и собрались для праздничной свадьбы интеллигенты и крестьяне, тщетно ищущие выхода современники Выспянского, люди различных социальных прослоек — и хозяин, и поэт, и журналист, и деревенский войт. Их он назвал просто «действующими лицами» в противоположность «действующим лицам драмы», возникающим из глубины истории и народных преданий. Именно эти легендарные образы и оказывались более реальными и грозными, чем беспрерывно кружащийся хоровод свадебных гостей.

Ханушкевич и художник спектакля Адам Кильян отказались от послушного следования автору. Они противопоставили ему свой и неожиданный для читателя драмы замысел. Декорацию они смело разрешили в форме народного кукольного представления — «шопки», что во многом уже предопределило и самую манеру исполнения. Такое решение не может, конечно, считаться случайным и продиктованным только явными сценическими удобствами. «Шопка» действительно отмечена яркой живописной выразительностью и вдобавок дает возможность изобретательно оправдывать быстро сменяющие друг друга дуэты и трио действующих лиц, порою не имеющие бытового обоснования. Вертящийся круг «шопки», созданный режиссером, выносит на зрителя то беспрерывную карусель свадьбы, то выделяет одного или двух персонажей, естественно и органически ведущих диалог. Ханушкевич слишком {401} сильный и умный художник, проникающий в суть вещей, чтобы соблазниться только эффектной театральностью. В таком решении заключен гораздо больший смысл. Ханушкевич всеми сценическими средствами подчеркивает народность пьесы: как будто беззаботен свадебный карнавал в сиянии «шопки», как будто пропадают тревоги и легко разрешимы вековые противоречия.

Несмотря на внешнюю простоту, спектакль сложен. Он не столько трагичен и грозен, сколько лиричен. Ханушкевич обобщает в большей степени, чем Выспянский. Он смотрит на «Свадьбу» сквозь десятилетия, когда вопрос о судьбах польского народа, такой туманно-тревожный в начале девятисотых годов, уже решен. Хоровод поэта и журналиста, хозяйки и жениха кажется уже историей, в нем даже появляются некоторые элементы кукольности, современный и тревожащий смысл пьесы для него именно в образах действующих лиц, так и не имевших воли к выбору пути и исторически бессильных, о чем с отчаянием думал Выспянский. Ханушкевич услышал в этом отчаянии горькую иронию поэта и сделал ее едва ли не основной краской свадебного хоровода.

Наибольшей реальностью стали для него, как и для Выспянского, легендарные действующие лица драмы. Но, вопреки Выспянскому, он объединил их в одном исполнителе. Этот образ, грозящий, призывающий опомниться, объединяет в себе несколько персонажей «Свадьбы» — и Соломенного чехла, и Станьчика, и Упыря, и Вернигору. Он и должен был явиться голосом народа, голосом веками переживаемой народом драмы. Прошлое врывалось в настоящее, грозило, звало опомниться, но лишь на мгновение пробуждало совесть в хороводе свадебных гостей. Мне показалось, однако, что исполнитель этого столь сложного образа — Януш Буковский — лишен необходимой силы, которая должна заключаться в нем, хотя и не берусь судить о степени верности или удачи отдельных исполнителей — для полного понимания этой трагической поэмы о судьбах польского народа необходимо знание польского языка. Но основная тема спектакля выявлена с лирической болью, с подлинной народной тоской — тема мучительной раздвоенности интеллигенции и народа доведена в спектакле до поэтического обобщения, и «насмешка горькая обманутого сына над промотавшимся отцом» звучала предостерегающе остро.

Видимо, тема польского народа и его судьба особенно волнуют Ханушкевича. Этой же проблеме выбора пути, {402} осознания своего национального долга посвящена и инсценировка романа «Канун весны» Стефана Жеромского, сделанная еще Ежи Адамским. Подводя нас непосредственно к проблеме революции, этот спектакль является как бы логическим выводом из заявленных в «Свадьбе» предпосылок. Если действие в «Свадьбе» происходит в 1900 году, то действие «Кануна весны» не менее точно приурочено к двадцатым годам.

Как и в «Свадьбе», в этом спектакле резко обозначен отрыв интеллигенции от народа, только более узок круг действующих лиц, с которыми Жеромский сталкивает читателя, и более очевидно уже не только намечавшееся, но и явно наступившее расслоение. Если в «Свадьбе» еще звучит призыв автора опомниться, то в «Кануне весны» театр расстается с несбыточными мечтами. Герою пьесы Цезары Барыке не по пути с людьми, с которыми его сталкивает судьба: ни с отцом, мечтающим о гармоническом обществе, ни с другом Хиполитом, лихо и весело хозяйничающим в своем поместье и безразличным к судьбе народа. То, что звучало трагедией в «Свадьбе», звучит в «Кануне весны» более легко. Дороги определились, взаимоотношения ясны, и театр очерчивает образы определенными и ясными красками. Этому помогает и форма, изобретенная Ханушкевичем. В основе спектакля, конечно, лежит принцип «литературного театра». Ханушкевич развил и довел этот плодотворный принцип почти до полного совершенства.

Обнаженная площадка с минимумом мебели на фоне живописного задника, рисующего помещичий дом, с помощью света позволяет легко переносить место действия. Ханушкевич не боится сцен разной длительности; то замедляя, то убыстряя отдельные сцены, он поддерживает напряженный ритм спектакля. Как режиссер он чувствует себя полновластным хозяином сцены, виртуозно владеет сценическим пространством, которое он решает вместе с умным и находчивым художником Кшиштофом Панкевичем.

Нужно признать, что Ханушкевич достигает поразительного образного эффекта. Ему ничего не стоит обратить скамейку в коляску, и вера актера в «предлагаемые обстоятельства» заражает зрителя — тот уже видит в своем воображении мчащихся лошадей и пыльную дорогу среди зреющих полей. Группа гостей, появляющихся с зажженными канделябрами и кружащихся в вальсе, дает законченный образ парадного бального зала.

{403} Ханушкевич наглядно показывает, насколько богат и разнообразен смелыми приемами литературный театр и, вероятно, не только для инсценировок. Во всяком случае, этот принцип явно помогает актерам создавать образы очень конкретные, гораздо менее обобщенные, чем в «Свадьбе», нарисованные кратко, ударно и точно: высокомерный друг Цезары Хиполит (Станислав Микульский), жизнерадостный ксендз (Юзеф Перацкий), утомленный и мечтательный Северин (Юлиуш Лущевский), двуличная эксцентричная Лаура (Мальгожата Лорентович) и тоскующая, потерявшая себя Каролина (Ева Вавжонь). Именно на столкновениях с ними и созревает в Цезары выбор своего пути.

Сам Ханушкевич показывает себя с новой стороны. Он играет Цезары парадоксально, находится в постоянных внутренних поисках. Стройный, с вдумчивым лицом, со свободными, легкими движениями, он как бы пытливо проверяет жизнь, сохраняя по отношению к окружающим все более чуждую людям, хорошо спрятанную иронию. Роль построена на внезапных контрастах — от большого серьеза до откровенной легкости. Встреча с душевно опустошенной Каролиной кончается трагически — ее смертью. И Ханушкевич хорошо показывает место этого события в определении будущей судьбы Цезары. Точно так же как легко завязавшийся роман с Лаурой оборачивается для Цезары откровенным фарсом, и сцены с ней он проводит с какой-то издевательской грацией. Всеми этими противоположными красками Ханушкевич владеет виртуозно, с железной последовательностью подводит он Цезары к последнему решению: как сформулировано в программе — к «высшей необходимости». Цезары избрал свой путь, путь поколения, создавшего народную Польшу. Так разрешается проблема, намеченная Выспянским.

Но, конечно, самым интересным и интригующим было обращение Ханушкевича к Достоевскому. На программе обозначены два автора инсценировки — сам Ханушкевич и Зигмунт Хюбнер, но вряд ли можно сомневаться, что именно Ханушкевич определил основную направленность инсценировки и спектакля. Как и во всем своем творчестве, и в данном случае Ханушкевич безусловен в своих требованиях. Он отсек целую линию романа, во многом определяющую его философию, необычайно последовательно вылепил сквозное действие спектакля. В инсценировке вы {404} не встретите ни Свидригайлова, ни семьи Раскольникова, ни несчастную жену Мармеладова — не в них для Ханушкевича центр этого потрясающего спектакля. Ханушкевич совлекает со спектакля всякий намек на болезненность, ему хочется ощутить самое зерно души Раскольникова и понять, во имя каких целей совершил Раскольников свое преступление. Для этого Ханушкевичу не нужны все боковые линии, хотя их убедительную ценность он, конечно, всецело признает. Но он одновременно знает и законы сценического времени. Он уважает на сцене сосредоточенность и немногословие, предпочитает совсем обойтись без некоторых образов, чем их сузить, обеднить и примитивизировать. Он любит действие, и внутреннее и внешнее. Думается, внутреннее более, чем внешнее, — действие сконденсированное, не дающее возможности зрителю расплескать внимание на ненужные детали. В существе искусство Ханушкевича суровое, лишенное каких-либо намеков на чувствительность. Так он решает на сцене судьбу Раскольникова и вместе с ним судьбу Сони Мармеладовой, ибо именно эти два образа стоят для него в центре, хотя внешняя сюжетная линия как бы развивается вокруг убийства старухи-процентщицы и борьбы с Порфирием Петровичем.

Ханушкевич погружает зрителя в ощущение Петербурга Достоевского. Он дает его обобщенный художественный образ, не прибегая к элементам живописи, а ограничиваясь сочетанием сценических площадок и лестниц. Но именно эти переплетения площадок и лестниц, возникающие как бы из тумана отдельные уголки комнат, обшарпанные двери, бедные железные кровати, ободранные диваны, неверные, качающиеся столики властно пробуждают в вашем воображении высокие дома, узкие переулки, бедные квартиры и сумрачные туманы Петербурга. Рассеянный сценический свет создает атмосферу тревоги, беспокойства, внутреннего неблагополучия.

Как несхоже решение Достоевского с решением Выспянского, хотя и в том и в другом случае, по существу, театр не преследует узко понятого реализма, а стоит на позициях углубленного реалистического сценического искусства. В какой-то мере принцип литературного театра, столь явственный в «Кануне весны», намечен уже в этом спектакле. Режиссер вновь свободно перебрасывает место действия, для него достаточна какая-либо деталь — массивный письменный стол и удобные кресла в кабинете Порфирия Петровича или покрытая бедным одеялом железная кровать у Сони, Но эта деталь точна и предельно выразительна, {405} порою почти до жути натуралистична. Только за такой обшарпанной дверью могла жить старуха-процентщица, и когда в колеблющемся пламени свечи она пробирается к этой двери и перед ней возникает высокая фигура Раскольникова, зритель ясно представляет себе все ее неуютное логово, как ранее представлял себе убогую каморку Раскольникова.

Ханушкевич поразительно точен в выборе деталей. Мы помним, как бывал натурализм использован в качестве образного художественного приема у Мейерхольда. Ханушкевичу тоже эти как бы натуралистические приемы нужны для высоких целей, и он хорошо сознает, в каких случаях натурализм приемлем в качестве приема и в каких он отталкивающе неприемлем. Приведем два примера. Убийство процентщицы и Лизаветы совершается как бы на глазах у зрителя. Но обе женщины стоят в стороне от Раскольникова, и ему достаточно высоко и медленно поднять топор и тяжело и веско его опустить, чтобы зритель понял совершившееся преступление. И медленное в полусумраке падение обеих женщин, которых и не коснулся топор, только завершает сцену — лаконичную, сдержанную, не нуждающуюся в подчеркнутом распространении. Но за ней следует как бы предельно натуралистическая сцена — возвращение Раскольникова домой после совершенного убийства. С необыкновенно дотошной достоверностью, с подробными деталями, из которых, кажется, ни одна не опущена, Ханушкевич — Раскольников моет топор в настоящей воде, отстирывает пятна крови с одежды, точно и размеренно приводя в исполнение подробно разработанный план и освобождаясь от возможных улик. Но оторвать глаза от актера невозможно: все его поступки проникнуты такой внутренней и страшной решимостью, в которой, кажется, бесчувствие сплелось с холодным разумом, а этот точно контролирующий разум с таким последним напряжением воли, после которого неизбежно последует или горячечный бред, или безнадежный упадок сил. С этого момента и начинается подлинная трагедия Раскольникова — Ханушкевича. Он играет умного, заносчивого, сложного, во многом недоброго человека. Недоброго, но, однако, по-своему восстающего на борьбу со злом. Порою кажется, что философия наполеонизма служит для Раскольникова только маской, за которой он скрывает отчаяние, вызванное несовершенством мира. И только один раз — в беседе с Порфирием Петровичем — Ханушкевич твердо и ясно, как бы играя с огнем, до откровенности {406} вызывающе, с опасной точностью, почти холодно раскрывает свою теорию, формулирует свои взгляды. Раскольников — Ханушкевич как бы наслаждается в этой сцене. Его Раскольников вообще лишен традиционной актерской неврастеничности, и в данной сцене это сказывается наиболее отчетливо.

Ханушкевич усиленно ищет: в чем же подлинный гуманизм Достоевского, его жестокая человечность? И как актер и как режиссер он чуждается подпольных чувств — они его не увлекают, он предпочитает «упоение в бою», острое столкновение мысли. Раскольников в исполнении Ханушкевича — незаурядная, сложная личность, и в начале нельзя предвидеть конец его жизненной судьбы, которая бывает столь ясной у большинства Раскольниковых в обычных спектаклях. Раскольников — Ханушкевич появляется на сцене впервые с уже выношенным внутренним багажом, с богатым вторым планом, легко отстраняющим второстепенное и мелкое в своей жизни. Он живет крупно, ярко и сильно. Он в некотором смысле бросает жизни, вернее, злу, вызов. Но этот недобрый в обычном смысле слова человек обретает постепенно новый взгляд на мир, конечно, не из-за трезвого ума Порфирия Петровича (которого, кстати сказать, очень достойно, убедительно и без обычных на сцене «следовательских» приемов играет Юзеф Перацкий), не из-за жалостливости к родным, а из-за встречи с Соней, которая подталкивает его к осознанию подлинной ценности мира. Для такого Раскольникова, как Ханушкевич, нужна именно такая неожиданная, но очень достоверная Соня, какой ее — согласно режиссерскому пониманию — играет Зофья Куцувна. Это исполнение глубоко человечно, мудро и совершенно лишено обывательской и добропорядочной жалостливости, с которой на русской сцене часто играют проституток. Соня Мармеладова польского театра хранит серьезную, честную внутреннюю чистоту. Есть во всем ее существе внутренний отпор любому покушению на ее сосредоточенный внутренний мир и в то же время полная готовность пойти навстречу любому несчастью.

Спектакль «Преступление и наказание» достойно увенчал стремление театра решать нравственные проблемы, ставить вопросы судьбы человека и народа.

«Театр», 1965, № 8

# **{****407}** На спектаклях итальянцев и французов

Мы не можем полностью судить о труппе итальянского театра Пеппино Де Филиппо. Из явно обширного репертуара театр показал в Москве лишь один спектакль, возможно, для него и принципиальный, но, судя по приведенному в программе списку, далеко не исчерпывающий его пути, — пьесу Пеппино Де Филиппо «Метаморфозы бродячего музыканта», определенную автором «Фарсом в духе старины».

Итальянские гастролеры за последние годы познакомили нас с различными опытами возрождения комедии масок. Для своих экспериментов они выбирали преимущественно комедии Гольдони, в которых маски были лишь одним из элементов спектакля и часто уступали место сценическим характерам. Режиссеры итальянских театров с особой остротой выделяли это качество комедий Гольдони. Так случилось и в знаменитом спектакле Пикколо-театро «Слуга двух господ» и в «Венецианских близнецах» генуэзцев. Подход, с которым мы встретились в труппе Пеппино Де Филиппо, принципиально отличается от этих блистательных опытов. Может быть, это звучит парадоксально, но хотя труппа Пеппино Де Филиппо не пользуется ни одной из масок, все же она гораздо ближе к комедии дель арте, нежели театры, которые при наличии традиционных масок, скорее, утверждали новаторскую комедию характеров Гольдони. Пеппино Де Филиппо утверждает игру как принципиальную основу театрального искусства.

«Метаморфозы бродячего музыканта» — один из тех спектаклей, в которых вопрос *что* явно отступает перед *как*. Вот это *как* и составляет прелесть «Метаморфоз». Спектакль ничего не дает зрителям сюжетно, более того, даже не заинтересовывает нас отдельными характерами, он весь от начала до конца в пределах условной игры, так что ни в одного из персонажей нельзя поверить как в живого человека. Главное в спектакле — победа человеческой находчивости. Следишь не за судьбами людей, а неудержимо и восторженно ожидаешь, что еще изобретет этот «бродячий музыкант». На мой взгляд, это вовсе не обедняет актеров. Каждый из них весело, уверенно и задорно выполняет свои сценические задачи, начиная от Нико Пепе, играющего старого антиквара и сохраняющего даже в самом облике кое-какие черты Панталоне, и кончая {408} эпизодическими фигурами, тоже сохраняющими характер героев комедии масок.

Смотря «Метаморфозы бродячего музыканта», я неизменно вспоминал спектакль в театре Сан Фердинандо в Неаполе в труппе Эдуардо Де Филиппо «Скарпеттиана», впитавший исконные традиции комедии масок. Мне представлялись чрезвычайно близкими не только по манере игры, но и по внутреннему построению спектакля, по миросозерцанию водевиль Скарпетта «Турок-неаполитанец» и фарс «Метаморфозы бродячего музыканта». В постановках ранее гастролировавших итальянских театров гораздо больше историзма, чем у Пеппино Де Филиппо. Пеппино Де Филиппо намеренно отказывается от историзма, хотя в его пьесе неожиданно точно указывается год действия — 1850‑й. Но для него это только театральный прием, не более, ибо основная ситуация повторяет узаконенные положения комедии масок, которые, варьируясь и немного осложняясь, остаются неизменными, уже внеисторическими. Пеппино Де Филиппо как будто отказывается утверждать современность спектакля. Он возвращает нас в театр середины прошлого века. Расписанный занавес, большая суфлерская будка — все эти элементы зрители воспринимают не как реставрацию, а как некую театральную одежду, более или менее гармоничную по отношению к пьесе, но никак не убеждающую в том, что показанные нам события происходили именно в 1850 году. Это условный, вполне театральный историзм, и в конце концов зрители глубоко безразличны к указанной дате. Не менее условны и образы спектакля — несколько трансформированные персонажи комедии масок. Зритель, восторженно принимающий «Метаморфозы бродячего музыканта» и устающий от непрерывного хохота, нисколько не заинтересован ни судьбой молодых влюбленных, ни раздражением обманутого старика. Стихия комедии масок здесь проявляется в очищенном виде, без всяких опытов стилизации. И обнаруживается, что наличие масок — только один из эстетических приемов, отнюдь не покрывающий всю сумму этого поразительного явления.

«Метаморфозы бродячего музыканта», как я уже говорил, гораздо более органичны по отношению к комедии масок, чем спектакли по пьесам Гольдони. Дело заключается не в наличии конкретной маски, а в некоторой закрепленности характеров, ситуаций, в торжестве чистого искусства представления. В основе этого спектакля в качестве принципа лежит алогизм, и чем неожиданнее, в {409} противовес обычному представлению, ведут себя действующие лица, чем смелее и дерзостнее их приемы, тем очаровательнее и умнее спектакль. Он требует непременного и отточенного мастерства, иначе театр представления оборачивается простым кривлянием. Он требует непременного творческого воодушевления, заразительности, радости овладения труднейшими техническими приемами, победы над своим телом, иначе он будет казаться скучным, натужным. Всеми этими качествами труппа театра, а вернее — сам Пеппино Де Филиппо, обладает в совершенстве. Поэтому сюжет в пьесе не играет никакой роли, да, вероятно, и не должен играть. Мы, заранее зная исход пьесы, увлечены всегда неожиданными и поражающими своим юмором приемами, которыми этот исход достигается.

Кстати, Пеппино Де Филиппо подчеркивает, что комедия дель арте, по существу, обозначает *профессиональный* театр, поскольку словом «арте» называли ремесло, специализацию в какой-то профессии. Именно высокой профессиональностью и поражает труппа Пеппино Де Филиппо, и свои метаморфозы Пеппино совершает с полным блеском и обаятельным серьезом, неожиданно появляясь то в виде ожившего скелета, то юродивого младенца, то воинственной статуи. Он, как и вся труппа, обладает умением сохранять ощущение импровизационности, хотя мы знаем, что все трюки, все лацци давно и упорно проверены. Пеппино не похож на другого представителя неаполитанского театра — Эдуардо Де Филиппо. В этом спектакле нет тех горьких размышлений над жизнью и той задумчивости, которые свойственны Эдуардо Де Филиппо. В спектаклях Эдуардо побеждают глубокая мысль, порою грустная ирония. Пеппино проще, смелее, он более театрально дерзок.

Передать впечатление от игры Пеппино очень трудно — она вся основана на неожиданностях. Пеппино проявляет здесь удивительную гибкость дарования. Может быть, менее увлекателен традиционный трюк с оживающим скелетом — не очень-то много комического эффекта можно из него извлечь, да и актерское мастерство здесь требуется явно в меньшей мере, но основной образ — «бродячий музыкант» — полон победоносного юмора. Эффект «оживления» статуи и все эволюции, которые она совершает на глазах у потрясенного антиквара, или игра с младенцем, которого изображает кукла с головой Пеппино в чепчике, производят неотразимо комическое впечатление. Во всех ярко комических ситуациях Пеппино сохраняет {410} невозмутимое, сосредоточенное внимание. Более того, чем сильнее комическая волна, тем внимательнее и поглощеннее своей непосредственной задачей делается актер. Пеппино Де Филиппо полностью овладел актерским покоем.

А между тем спектакль летит, мчится. Он не дает возможности опомниться. Зритель огорошен, увлечен, восхищен этим радостным неаполитанским темпом, этим восторгом жизни, которым пронизан спектакль и который, вероятно, и составлял основное зерно комедии масок. Кажется, что актеры не могут остановить бешеный ритм развития спектакля, и даже когда занавес многократно открывается на восторженные аплодисменты зрителей, они продолжают играть, приплясывать, танцевать, как будто творческая энергия, переполняющая их, бьет через край. Раздумья нет в этом спектакле. Но как бывает нужно порою такое радостное, безоговорочное утверждение жизни, сделанное тем более с таким неиссякаемым мастерством, как у Пеппино Де Филиппо!

Спектакли театра «Ателье», проходившие в Москве почти одновременно с гастролями Пеппино Де Филиппо, вызвали большой интерес.

«Севильский цирюльник» Бомарше, поставленный Андре Барсаком, показался для многих неожиданным — до такой степени опера Россини заслонила для нас свой литературный первоисточник. Если «Женитьба Фигаро» Моцарта не помешала победоносной жизни комедии, то опера Россини почти вытеснила из репертуарного обихода «Севильского цирюльника». Он сравнительно редкий гость на сценах мира, да и то зачастую воспринимается и ставится в традициях гениальной оперы Россини. Барсак резко сопротивляется такому толкованию. Если, следуя обычаю, он и включает арию Линдора в первый акт комедии, то даже в этом проявляется своеобразие режиссерской трактовки.

Уже первая картина комедии заставляет зрителя насторожиться. Вместо привычной залитой солнцем площади, ярких цветов и радостных красок мы оказываемся на узкой улочке Севильи, куда почти не проникает солнечный свет и выходят неказистые фасады серых домов с балконами-клетками. Декорации как бы раскрывают подход Барсака к комедии. Он не хочет буффонить, ему неинтересно развлекать зрителя, ему хочется проникнуть в самую суть жизни затворницы Розины. В выборе красок, {411} мизансцен Барсак решителен, скуп и точен. И когда мы попадаем в дом Бартоло, то вновь испытываем ощущение холодной пустоты, ибо в этой небольшой комнатенке с немногочисленной мебелью чувствуешь себя неуютно, как в нежилом помещении. Решетчатые окна не пропускают света. Где-то в глубине квартиры находится комната Розины, и впечатление клетки, в которой заперта драгоценная живая белая птица, становится определяющим.

Речь в спектакле Барсака идет не столько о нежелании Розины выйти замуж за Бартоло, сколько о стремлении вырваться на волю. Да и Бартоло (Оливье Оссено) вовсе не тот буффонный, глуповатый старичок, которого с таким изощренным мастерством показывают на оперных сценах безголосые басы-буфф. В конце концов он внешне вовсе не отталкивающ, он даже в какой-то мере обходителен. Страшен не он сам, страшно его отношение к жизни, его собственничество, его скупость, его ограниченность. И потому так охотно сочувствуешь стремлениям Розины. За фигурой Бартоло возникает целое миросозерцание. Комедия вовсе не прикреплена к Испании, хотя Барсак тонкими и умными штрихами намекает на место действия: то прической Розины, то радостным костюмом севильского брадобрея, — но оно так же легко могло бы развернуться и во Франции. И черная фигура Базиля (Жан Дави) в каком-то размашистом плаще как бы нависает над домом Бартоло и вызывает далеко идущие ассоциации.

Так строит Барсак свой спектакль. И тогда начинаешь понимать, какое серьезное значение имела в свое время эта вроде бы безобидная комедия-шутка — похищение всесильным графом Альмавивой бедной воспитанницы смешного доктора. Барсак отнюдь не отказывается от юмора, но он пренебрегает обычными трюками. В проведении своего замысла он, пожалуй, слишком ригористичен, но он утверждает стиль высокой комедии, и все исполнители это отчетливо чувствуют. Есть упорная, стремительная и благородная воля к жизни в Розине (Элизабет Ален), которая не хочет мириться с обманом и сильно, с большим внутренним достоинством защищает свое право на свободу. Она совсем не похожа на привычную шаловливую и бедовую Розину. В ней легко можно угадать черты будущей графини Альмавивы из «Женитьбы Фигаро»: она умна, властна и душевно сильна. Не менее убедителен и Фигаро (Жак Эшантийон), совсем лишенный трафаретных приемов оперного брадобрея. Есть за комическими чертами что-то пугающее в доне Базиле Жана Дави. Есть увлекательность {412} и горячий безрассудный темперамент в графе Альмавиве (Робер Эчеверри).

Нужно сознаться, что, знакомясь с этим сделанным в традициях французского театра спектаклем, мы во многом заново пересматривали комедию Бомарше и с радостью сознавали, что ошибки Комеди Франсэз при постановке «Женитьбы Фигаро» отнюдь не свойственны французскому театру в целом.

Барсак, несомненно, тонко чувствует стиль, как режиссер он не спорит с драматургом; вероятно, он ни за что не будет ставить произведения, с которым он в чем-то внутренне не согласен. Он не полемизирует и не становится над автором. Он является не только его толкователем, но защитником и союзником. Из этого создается впечатление стилевой завершенности и предельной последовательности режиссерского решения.

Так случилось и в «Антигоне» Жана Ануйя, произведения которого очень часто получают свое первое воплощение на сцене театра «Ателье». И вновь Барсак заставляет многое пересмотреть в несколько высокомерном отношении к этому автору, которое сложилось было в нашей стране и которому в свое время подчинился я сам. Правда, «Антигона» принадлежит к числу лучших произведений Ануйя. В этой пьесе гневные мысли всем существом своим направлены против фашизма. Я не очень-то люблю перенос античных сюжетов в современность, ибо это, мне кажется, легчайший из способов говорить о сегодняшнем дне. В этом нельзя упрекнуть «Антигону». Это спектакль-диспут. И Барсак подчеркивает жанр всеми сценическими средствами. Вместе с автором мы судим действующих лиц пьесы. Столкновение холодной, мощной воли Креона (Жан Дави) с ясной и твердой верой Антигоны (Катрин Селлер) составляет сущность пьесы. Барсак не хочет отвлекать внимание зрителя ни одним сценическим эффектом. Действие разыгрывается на фоне сероватого занавеса, и небольшая ступень, возвышающаяся на сцене, порою кажется скамьей подсудимых. Великолепный актер Жак Франсуа, играющий Хор, говорит от лица нашей современности. Он беспощадно прав и суров. Своим исполнением он стремится к почти аскетической правде.

Ануй и Барсак судят Креона не с точки зрения личных качеств — им все равно, добр он или хорош. Они даже верят горечи его размышлений, его внутреннему одиночеству, нерушимой логике его мышления. Но именно эта железная логика и обнаруживает нищету его практического {413} ума, заставляющего предпочесть выгоду истине. Она разоблачает мнимость его государственного мышления, не освященного высокими целями. Оттого-то и становится таким убедительным, трепетным, нервным образ Антигоны. Ее внутреннее упорство растет от сцены к сцене, и чем нежнее кажется ее облик, чем больше тревоги вызывает ее судьба, тем больше восхищает ее глубинное понимание жизни. Есть моменты в исполнении Селлер поразительно трогательные, хотя бы прощание с женихом Гемоном (Бернар Русле) или последние минуты перед предстоящей казнью. Барсак совсем лишен чувствительности в этом спектакле. В его сценическом решении звучит голос героев Сопротивления. И если режиссера можно в чем-нибудь упрекнуть, то, пожалуй, только в излишнем пафосе, неожиданно приближающем спектакль к декламационности традиционной французской комедии.

Одновременно с «Антигоной» идет злой памфлет Анри Монье «Погребение». Сатиры Монье, современника блестящих карикатуристов Домье и Гаварни, переросли свое время. Горькие мысли о ценности жизни невольно возникают у зрителей — свидетелей этого веселого «погребения». Тонкий стилист, Барсак воскрешает на сцене целую галерею сатирических образов, бедных мыслью, духовно нищих, словно сошедших с офортов Домье. На почти пустой сцене они проходят перед нами смешной и отталкивающей цепью, воспринимаемые как сатира на современное французское мещанство, впрочем, больше развлекая нас, чем устрашая.

Подлинным праздником для русских зрителей была постановка тургеневского «Месяца в деревне». Мы редко обращаемся к драмам Тургенева, они нечастые гости на нашей сцене. Искусство Барсака обнаружило, что мы напрасно пренебрегаем этим драгоценным источником. Длинную комедию Тургенева Барсак во многом сократил, устранив утяжеляющие ее и трудные для французского зрителя монологи и диалоги, но проник в самую суть пьесы. Мне пришлось сказать Барсаку: «У вас на сцене — Тургенев, живущий во Франции и тоскующий по России». Таков стиль этого замечательного спектакля. Декорации скупые и немногословные, но они точно передают ощущение старинной усадьбы: удобный диван на фоне полукруглой печки или желтеющие прозрачные березы в осеннем парке. Снова мизансцены Барсака удивительно сдержанны. Ему достаточно поворота головы, незаметного движения рукой, чтобы передать ощущение мысли, владеющей {414} человеком. Несомненно, что спектакль решен в глубоких тургеневских традициях Художественного театра. Но функции исполнителей утонченны, что сделало еще более грациозными те приемы, которые открыл Станиславский, работая над этой замечательной пьесой.

Барсак тонко уловил ажурную атмосферу жизни, в которой томится, не находя себе выхода, не зная настоящего пути, Наталья Петровна (Дельфин Сейриг). С каким-то необыкновенным изяществом носит Дельфин Сейриг свои платья. Каждое ее движение полно очарования. Она очень молода, Наталья Петровна французской актрисы. Она плохо знает жизнь и не очень умеет разбираться в своих чувствах. Многое в ней возникает непроизвольно, и она порою сама ужасается своим поступкам и устремлениям. В ней очень много женственного, именно от этой женственности она порою способна стать на путь неосознанного предательства. И оттого, что нет такой уж возрастной разницы между ней и Верочкой, которую играет Элизабет Ален, становится особенно острым и тревожным столкновение двух женщин. Они обе взрослеют на наших глазах — и внутренне растерянная, недоумевающая, не находящая себя Наталья Петровна, и познающая смысл жизни, крепнущая в своей воле Верочка.

В конце концов можно было бы перечислить всех исполнителей спектакля, никто из них не выпадает из этого удивительного ансамбля: ни Шпигельский (Оливье Юссено), ни большой, неуклюжий Большинцов (Жан Франваль), ни хлопотливая Лизавета Богдановна (Лилиан Годе). Необходимо все же в первую очередь отметить тонкое исполнение роли Ракитина. Есть что-то от качаловского искусства в игре Жака Франсуа — в достоинстве наследственного русского аристократизма, тонкой иронии над собой, в самой манере держаться в рамках самого изысканного вкуса, во внутренне высокомерном отношении к обитателям ислаевского дома. И тем более становится убедительным контрастирующий с ним юный, трепетный Беляев (Бернар Русле).

Спектакль «Месяц в деревне» имел оглушительный успех. Он достался ему по праву. Десятки раз поднимался занавес, зрители долго не расходились. «Месяц в деревне» как бы сосредоточил для русского зрителя отличительные черты театра «Ателье» и его руководителя Барсака — тонкое чувство автора, строгое ощущение стиля, законченные и завершенные мизансценировки, необыкновенное умение владеть цветом на сцене, который становится одним из {415} убедительных средств сценического воздействия. «Ателье» — театр высокой сценической культуры, внимательный к традициям французского искусства, ярко свидетельствующий о благотворном взаимном влиянии театральных культур, и зрители благодарны Андре Барсаку за его подлинно благородный и трогательный сценический подвиг.

«Театр», 1965, № 9

# Три встречи на спектаклях Национального театра Великобритании

Замечательному английскому актеру Лоренсу Оливье поручена организация Национального театра Великобритании. В течение своей долгой и достойной театральной истории Англия не имела государственного театра; естественно, что с этим начинанием связаны были большие и горячие ожидания. Национальный театр еще молод, он основан только три года назад, мы присутствуем при его рождении, и невозможно делать о нем окончательные выводы, основываясь только на трех спектаклях, показанных в Москве. Театр включил в гастрольный репертуар трагедию Шекспира «Отелло», комедию классика XVII века Уильяма Конгрива «Любовь за любовь» и, наконец, полузабытую пьесу автора начала нынешнего века Гарольда Бригхауза «Выбор без выбора».

На первый взгляд театр кажется строго академическим: послушно следуя за автором, он как будто не хочет ничего прибавлять к тому, что тот дает. Он тонко чувствует стиль эпохи, но его нельзя упрекнуть ни в стилизаторстве, ни тем более в натурализме. Театр держится в рамках строгого вкуса, и его изобразительное решение стоит на большой высоте: он не забывает подчеркнуть важную деталь, но нигде не становится мелочным. И в пьесе Бригхауза и в пьесе Конгрива перед нами со всей достоверностью, с яркими приметами времени встает старая Англия. Как будто с полотна Хогарта сошла на сцену картина широкого помещичьего двора и замка с респектабельными подъездами, башенками, старинными каретами, носилками, исторически точными костюмами («Любовь за любовь»; художник Лила де Нобили). С безошибочной наблюдательностью и меткостью театр раскрывает перед нами быт мелкобуржуазной семьи восьмидесятых годов прошлого века, погружая нас в деловой ритм обувного {416} магазина, заставленного этажерками и конторкой, приглашая зрителя в облупленный полуподвал, в котором начинается карьера будущего преуспевающего обувщика («Выбор без выбора», художник Мотли).

В обоих спектаклях показанная театром жизнь течет спокойно и ровно, и отношение к происходящим событиям как будто скрыто за плавным течением действия. В каждом из показанных спектаклей театр требовательно и упорно добивается единства исполнения. Его сценические характеристики в большинстве случаев категоричны, точны, определенны.

Сам Лоренс Оливье — актер подлинного таланта и необыкновенного мастерства перевоплощения — берет на себя отнюдь не центральную роль Тэттла в пьесе «Любовь за любовь», уступая первые роли молодым актерам. Одновременно с этим он дает и урок артистического искусства. В его исполнении, более чем у кого-либо, выражается стиль Конгрива — свойственная автору скептическая усмешка окрашивает спектакль, в котором, согласно автору, подлинная любовь подменена игрой в любовь, любовью деловой, лихо меняющей свои объекты. Эту бесплодную любовь, «беспорочную порочность», некоторое грациозное, мужественное жеманство и вскрывает с полным блеском Оливье. Бездумность не только как намеренный стиль автора, но и как характерное свойство жизни воплощают и добродушный мистер Форсайт (Майлз Меллесон), и его сумасбродная дочь мисс Пру (Линн Редгрейв), и изящный Валентин (Джон Страйд), и капризно уверенная Анжелика (Джералдайн Макюэн), и авантюристически настроенная миссис Фрейл (Джойс Редман). Но порою так хотелось резкой вспышки, которая нарушила бы спокойную иронию, подобно тому как в сцене мнимого сумасшествия прорывается острый юмор, неожиданный всплеск темперамента (режиссер Питер Вуд).

Так же спокойно течет действие и в спектакле «Выбор без выбора» (режиссеры Дж. Декстер и П. Хаггард). Подобно Конгриву, Бригхауз лишен пафоса обличения. Он легко смешивает юмор с мелодрамой, причем в основе его пьесы лежит та же скептическая усмешка, что и в пьесе Конгрива. И здесь ряд исполнителей вновь подчеркивает те качества, которые объединяют их в целостную, отмеченную точной характерностью картину мещанской, ограниченной собственническими интересами жизни. С какой-то жестокой мягкостью играет Билли Уайтлоу старшую дочь Хобсона, в которой так удачно соединяются деловитость {417} и воля с неожиданной и такой же деловой заботой об отце. В отце, старом, неряшливом, пьяном обувщике, Колин Блекли раскрывает капризное сочетание вздорной властности, упрямства с уступчивостью. И наконец, Фрэнк Финлей рисует Моссока грубовато наивным и прямолинейным.

Эти спектакли показали, что Лоренс Оливье нащупывает почву для своего театра в его национальных традициях, ведет его по пути зоркой наблюдательности и отличного изобразительного вкуса. Но они обнаружили также, что перед театром, несомненно, возникнут более глубокие задачи и откроются более широкие перспективы.

В некоторое преднамеренное спокойствие театра неожиданно и ошеломляюще врывается спектакль «Отелло». В этом шекспировском спектакле нет ничего внешне нарушающего уже знакомый нам сценический стиль. Режиссер Джон Декстер сохраняет почти аскетическую строгость. Художник Джоселин Хэрберт оставляет всю сцену свободной, как будто дело происходит в давнем шекспировском театре, и лишь смена ширм, занавесок, немногих деталей меблировки в излюбленных театром коричневых тонах обозначает место действия. Театр отводит на второй план атмосферу Кипра с его национальным расслоением, и ощущение войны на чужеземном острове сквозит лишь отдельными намеками, в мимолетных фигурах. Но режиссер демонстрирует незаурядное мастерство мизансценировки в умело построенной картине драки или эффектно поставленной сцене нападения на Кассио, проходящей в полной темноте и обозначенной лишь игрой фонарей и раздающимися во тьме резкими отрывочными возгласами.

Ошеломляет не это законченное, стройное решение. Ошеломляет неожиданный, дерзкий и совершенный по выполнению замысел Лоренса Оливье в роли Отелло. Кажется, этому актеру подвластно все. Он сверкает богатством сценических красок, неистощимой изобретательностью, смелыми душевными переходами. И тем не менее поражает не только сценическое всемогущество Оливье, но и понимание самого существа шекспировского образа, не свойственное нашей сцене, — понимание, с которым хочется спорить. У Оливье это история о несчастном Отелло, об измученном Отелло, о душевно побежденном Отелло, об уничтоженном Отелло. Актер начинает роль с высокой чистой ноты, тихо и спокойно и вместе с тем до предела просто и правдиво. Он снимает со своего Отелло какие-либо признаки парадности, внешнего величия, эффектной {418} импозантности. Он играет не мавра Отелло, а Отелло-негра, играет точно, последовательно, изыскивая все достоверные характерные черты, не минуя ни одной необходимой ему детали, вплоть до походки, до расточительности жестов, до костюма: его Отелло ходит босой, браслеты звенят на его ногах. Он появляется в первый раз в белом одеянии с цветком в руке, счастливый и уверенный в любви Дездемоны и в своем будущем. Даже монолог в сенате он ведет с нерушимым спокойствием, чувствуя свое превосходство и над Брабанцио и над сенаторами. Ничто, кажется, не предвещает несчастий, перед которыми этот полный страстной любви человек не сможет устоять. Но порою Оливье лишает Отелло не только внешней импозантности, но и внутренней силы. Этот боец, столь уверенный перед советом дожей и строго прекращающий драку на Кипре, властный с подчиненными, душевно не защищен. И Яго нужно не так уж много усилий, чтобы пробудить злобную ревность в душе этого, по существу, наивно смотрящего на мир негра. Яго убивает Отелло не предательством, он, так сказать, измучивает его душевно. Он лишает его возможности сопротивляться, пробуждает в нем давно уснувшие и непобежденные инстинкты. Отелло часто бывает бесконечно трогателен, но порою он просто жалок.

Оливье не относится к адвокатам Отелло, порою кажется, что он даже его не любит. Да, он знает присущие ему великолепные черты: он готов поверить в его быструю доверчивость, ему нравится тот легкий юмор, с которым его Отелло неожиданно ведет первую сцену с Яго на Кипре, добиваясь от него раскрытия темных его намеков. Но Отелло остается у Оливье дикарем в душе, дикарем, который после утраты любимого человека лишается разума. Актер доводит своего Отелло до ужасающей раздавленности, он превращает его в человеческое ничтожество, становится порою до содрогания отталкивающим. Отелло любит Дездемону страстно, нежно, бурно, но он ревнив, ревнив неистово, и в своей фантазии ясно видит сцены любви Дездемоны и Кассио. Отбрасывая крест с гневом, болью и негодованием, как бы отрекаясь, он дает клятву, молясь по-восточному, точно души предков и старые боги могут ему помочь спасти и вернуть любовь Дездемоны или казнить ее. Он произносит монолог прощания с войском, почти не владея собой. От него отнимают самое дорогое — Дездемону и войско. Падая в эпилептическом припадке, Отелло — Оливье доходит до грани последней реальности.

Его Отелло, конечно, чужой в среде венецианцев, никто {419} из окружающих не заинтересован в его судьбе. Строгие и деловые дожи интересуются им лишь как полководцем и требуют от этого негра, которому они доверили свое войско, соблюдения приличий. Отелло — Оливье должен был погибнуть, ибо рано или поздно в нем проснулась бы его неистовая, безудержная, дикая душа.

Яго (Фрэнк Финлей) ничего не стоит победить Отелло, он деловит, грубоват, простоват, ему даже не нужно чрезмерно маскироваться, чтобы скрыть свои мстительные намерения. Но и Дездемона (Билли Уайтлоу) во многом, может быть, создана Отелло в его мечтах — настолько она в спектакле строга, серьезна, сдержанна.

И только когда к Отелло пришло решение убить Дездемону, к нему возвращается некое внутреннее спокойствие — спокойствие убийцы, которое нарушается в момент удушения Дездемоны: Оливье душит ее поцелуем. И после удушения им вновь овладевает страшное, непонятное спокойствие, как будто убийство принесло умиротворение этой наивной и дикой душе. Открытие истины пробуждает в нем не веру, а страсть к Дездемоне, которую он в отчаянии пытается вернуть к жизни своими объятиями. В объятиях он и закалывает себя. Дверь покоев захлопывается за знатными венецианцами, высокомерно воспринявшими страшную сцену. Отелло остается одиноким и после смерти.

Так завершается история о несчастной судьбе горестного Отелло.

«Правда», 1965, 22 сентября

# О Гиацинтовой

Более пятидесяти лет Софья Владимировна Гиацинтова живет на сцене большой, насыщенной до краев жизнью. Она так и начала — победоносной юностью, обаятельным лукавством были овеяны ее первые, полные темперамента выступления в Художественном театре и его Первой студии.

Ее юность пришлась на один из самых замечательных периодов Художественного театра. Как о выпавшем на ее долю неповторимом счастье вспоминает она о своем скромном и принесшем столько победительного блаженства дебюте в «У жизни в лапах», когда она играла эпизодическую роль юной служанки, которая встречает Качалова — Пера Баста и удостаивается его мимолетной улыбки {420} и мимолетного объятия. Все оттенки юности пережила она в своих ранних спектаклях. Она играла и застенчивых, и задорных, и лирических девушек, пока ее творческий порыв не получил ошеломляющего, полнокровного, обжигающего выплеска в «Двенадцатой ночи» в роли Марии — и до настоящего времени видевшие этот спектакль вспоминают ее победительный, идущий из самой глубины души смех, смех, пробуждавший шекспировскую радость бытия в его полноте, задоре и лукавстве.

Но «Двенадцатая ночь» была только прологом к долгой и прекрасной актерской жизни. Эта на вид такая счастливая, такая поглощенная радостью жизни и так щедро одаренная драгоценными дарами актриса оказалась мастером и других чувств — молодость она познала исчерпывающе, до дна, отнюдь не только в ее торжестве, но затем и в ее трагизме. Среди образов Достоевского русская сцена гордится созданной ею Нелли в «Униженных и оскорбленных» с ее недетским познанием мира, с ее горестной заброшенностью, с трудной попыткой разобраться в сложных, неведомых переживаниях. С годами углубляется ее талант, совершеннее делается безошибочное мастерство, достигшее предела тонкости, мудрее становится ее взгляд на жизнь, но неизменными остаются вера в человека и суровое сознание ответственности художника перед искусством. Она смотрела на жизнь умно, смело и прямо и никогда не обманывала ни себя как художника, ни зрителя. То печалясь и негодуя, то сочувствуя и радуясь, она рассказала повести о судьбах женской души, с зоркой характерностью вскрывая их особую индивидуальность.

Ей дан дар тончайшего вкуса, который позволил касаться самых опасных пропастей женской психики, она была ее подлинным знатоком и смело вступала на путь ее анализа, хотя та сложнейшая работа, которой она жила, была недоступна зрителю, видевшему только законченный и гармонический результат творчества. Она отнюдь не принадлежит к числу художников, которые охотно и беспрепятственно обнажают душу, но ее поглощали, увлекали все странности девичьей и женской души.

Ее мастерство неизбежно завлекало зрителя и, каких бы сторон она ни касалась, всегда наряду с горечью или радостью переживания неизбежным оставалось впечатление внешней и внутренней красоты. Редко найдешь актрису, которая выносит на зрителя образ «без швов», — с такой точностью пригнан у Гиацинтовой один кусок к другому, так безукоризненно течет логика роли, несмотря на {421} неожиданность решения той или иной сцены или образа в целом.

Она не появлялась на сцене в торжественных одеждах, но некоторый элемент праздничности всегда наличествовал в ее игре; Гиацинтова не позволяла загрязнять образ бытовым грузом, тщательно очищая его от всего лишнего. Чистота линий всегда отмечала ее игру. Гиацинтова трогала, радовала и одновременно восхищала своим искусством. Это была жизнь, несомненная и достоверная, и одновременно некая сверхжизнь; словно актриса, проникнувшись до конца образом, стилем и мыслью автора, смотрела на свое же пережитое создание как бы сверху — может быть, где-то вспоминая уроки Михаила Чехова, с которым она играла много и плодотворно.

Когда-то еще в МХАТ 2‑м она играла «Мольбу о жизни» — пьесу о катастрофической, гибельной судьбе женщины; она начинала молодой и обольстительной; в последнем акте появлялась раздавленной и опустошенной. Как какая-то нахохлившаяся птица, каким-то марабу сидела она на краю стола, и горькая смесь отчаяния, безнадежности и язвительной скорбной самоиронии лежала в самом зерне безнадежной судьбы ее героини.

Уже в другом театре — Ленинского комсомола — она продолжила и расширила книгу истории женщины. Две роли определили судьбу «вечно женственного» в ее творческой биографии: Нора Ибсена и тургеневская Наталья Петровна. Гиацинтова прочертила две человеческие жизни не только резцом большого мастера, но и тончайшего психолога. Она настойчиво следила за тем, как в Норе за внешней очаровательностью молодой женщины зрел большой человек, взявший на себя ответственность за судьбы близких; свет веры с первого же появления на сцене осенял эту внешне беззаботную, но внутренне тревожную, ожидающую чуда женщину; в исполнении Гиацинтовой не было нарочитого наивничания и кокетливой ребячливости; нота неслыханной чистоты звенела в ее исполнении, ее уход был наполнен зревшей решимостью и силой. Напротив, за сдержанностью Натальи Петровны вместе с впервые пробудившейся страстью все сильнее нарастали ее ревность, мстительность — и если Норе Гиацинтова отдавала всю свою любовь, то на долю героини Тургенева падала такая умная ирония, такое горькое сожаление о том, что не суждено этой женщине — с тончайшим вкусом одетой, с таким безукоризненным тактом привыкшей держаться — ни большого чувства, ни большого поступка.

{422} Полноту чувств, зрелость ума, познание жизни удалось передать Гиацинтовой в красивом, благородном и столь трудном для актрисы образе Рашели в «Вассе Железновой», которая как бы послужила прологом к важнейшей для Гиацинтовой роли, — своих вершин Гиацинтова достигла в образе матери Ленина. Эту роль она воплотила предельно просто, строго и человечно. Она играла ее без назидательности и подчеркнутой ложной значительности, в какой-то плавной классической простоте — она указала пути, как играть этот образ, вошедший в судьбу русского искусства.

После того как она сыграла множество ролей, испытав на сцене множество судеб, она произносит в одной из последних своих ролей прекрасный монолог в честь трудной актерской профессии, которую она, какие бы огорчения ни приходилось ей встречать, защищала талантливо, последовательно и честно. Сегодня в Театре имени Ленинского комсомола театральная общественность празднует семидесятилетний юбилей С. В. Гиацинтовой, и будут справедливы обращенные к ней слова приветствий, признательности и пожеланий продолжать свой ясный, достойный и твердый сценический путь.

«Правда», 1965, 17 ноября

# На гастролях греческого театра

Советский театр не очень-то избалован постановками пьес Аристофана на своей сцене. За всю свою длительную историю он может насчитать лишь два‑три спектакля, оставивших след в его развитии и обогативших его искусство. Но в большинстве случаев мы имели дело, так сказать, с Аристофаном обновленным, вплоть до памятной «Лизистраты» в постановке Немировича-Данченко. Немирович-Данченко с огромной поэтической силой передал лирико-героическую тему Аристофана — залил сцену ярким южным солнцем, и на фоне движущихся и стройных колонн художника Рабиновича возникала бурлящая, радостная жизнь древних Афин. В «Женщинах в народном собрании», поставленных на крошечной сцене Театра имени Комиссаржевской, Сахновский исходил из античной вазовой живописи и в несколько стилизованной форме передавал гротеск Аристофана.

{423} Приехавший к нам Афинский Художественный театр избрал иные пути для возрождения Аристофана. Он не стилизовал и не реставрировал античный спектакль, но хотел проникнуть в самую суть творчества комедиографа, не ломая его драматургической формы. Театр выбрал, может быть, самую трудную для воплощения пьесу Аристофана — «Птицы». Если использовать все средства современного театра, ее легко было бы истолковать как роскошно-праздничную феерию. Ведь задача воплотить на сцене разнообразный птичий хоровод, казалось бы, давала отличный повод для выявления своего мастерства самому изысканному художнику по костюму, а перемена мест действия, внезапные появления и исчезновения — заманчивый материал для изобретательности художника-осветителя. И, вероятно, многие режиссеры охотно соблазнились бы легкой возможностью пощеголять необузданной фантазией. Но именно эти соблазны и отвергли Афинский театр и его художественный руководитель, смелый и изобретательный режиссер Каролос Кун. Он как бы сознательно и демонстративно полемизировал с этим легко напрашивающимся путем. Он хотел остаться современным художником, отнюдь не реставрируя античный театр и не обращая Аристофана в создателя представлений мюзик-холльного типа. Вместе с тем он сохранил все элементы, из которых должно складываться представление комедии, — и радостные пляски, и пение, и различные сценические трюки.

Заранее скажу — далеко не все, на мой взгляд, удалось в этом рискованном предприятии, но принципиальный подход режиссера был пронесен через весь спектакль ясно, точно и последовательно. Каролос Кун разделил с Аристофаном его свободное мироощущение, его протестующий и иронический пафос. Актеры играли так, как если бы спектакль шел на афинской площади или на площади небольшой греческой деревушки. Их спектакль словно даже не рассчитан на современную сцену с ее техническим совершенством. Он не предполагает замкнутого зрительного зала, он может быть сыгран и перед тысячами зрителей, расположившимися на холмах и отрогах гор, и перед наивными и восторженными зрителями небольшого трактирчика, где труппа бродячих актеров весело и озорно разыграла бы веселые и озорные фарсы Аристофана.

Режиссер не осовременивает драматурга. Он оставляет нетронутыми его основные образы и не проводит прямых параллелей между античностью и современностью. Но порою {424} в текст вставлены остроты, раскрывающие общую прогрессивную, демократическую сущность спектакля. Театр через Аристофана обращается к народу, утверждает народность этого драматурга, нигде не обращая его в некую эстетическую игрушку, но заставляя его поддержать и в современном зрителе ненависть к лицемерию, приспособленчеству, лизоблюдству, подкупу, предательству родины. Надо полагать, что в Афинах спектакль «Птицы» может звучать злободневно.

Народность театра утверждается не только в его площадном и грубоватом характере. Да, эта декорация может быть легко установлена где угодно. Да, в конце концов, это соединение немудреных площадок может и вообще не существовать. Актеры легко бы использовали и первый попавшийся стол и наспех сколоченные табуретки. Им помогли бы простые веревки. И тут же, на месте, легко смастерить незатейливые атрибуты, напоминающие о том, что актеры изображают птиц.

Исполнители не преображаются в птиц, как это было при постановке «Шантеклера» Ростана, где знаменитые французские актеры надевали специально сшитые костюмы, чтобы зрители поверили в реальность изображаемого ими пернатого царства. Трико, дешевенькие перья, некое подобие масок — и греческие исполнители уже демонстрируют ту или иную птицу, изобретая ее особую походку и птичьи манеры. Птицы как бы становятся центральным образом спектакля, ритмическим и точным. Переплетаясь в хороводы (балетмейстер Зузу Николуди), то шумливые, то настороженные, они как бы составляют потревоженное птичье царство. И комический эффект, предусмотренный режиссером, заключается в том, что они кажутся порою полуптицами-полулюдьми, что, на мой взгляд, полностью отвечает замыслу Аристофана.

В решении этого птичьего царства и заключается главная заслуга режиссера. Менее интересными кажутся исполнители отдельных ролей, ошеломляющие нарочито плакатным, смешным гротескным рисунком при первом появлении, но быстро наскучивающие, так как исполнителям отдельных пародийных образов не хватает подлинного мастерства, для того чтобы нарочитую грубость представления довести до искусства и сделать образы посланцев Афины и Зевса до конца убедительными. И если в решении хора режиссер вместе с балетмейстером обнаруживают подлинную виртуозность, оставаясь в рамках народного бродячего театра, то при решении некоторых образов {425} режиссерский вкус изменяет ему, и актеры кажутся уже не народными игрецами, а любителями, подделывающимися под грубые аристофановские приемы игры. Нельзя, однако, не сказать, что все актеры выполняют предназначенное им дело с огромным, захватывающим темпераментом, наполняя этим самозабвенным ликованием спектакль. Второй спектакль, показанный театром, — «Персы» Эсхила. И вновь решение хора стало центром всего представления (режиссером и этого спектакля является Кун). Здесь этот принцип, даже более, чем у Аристофана, лежит в самой природе трагедии. Но несмотря на то, что сценическая проблема, казалось бы, общая в обоих спектаклях, решение ее было прямо противоположно. В режиссерском построении спектакля это сказалось уже в скупом, аскетическом, но в то же время монументальном решении декорации: двумя-тремя штрихами она переносила нас в атмосферу царского дворца, хотя напрасно было бы точно определять, происходит ли действие на обширной дворцовой площади или в каком-либо из залов дворца. Но на этот раз все действие носило характер крайней сосредоточенности вместо площадной разбросанности «Птиц». В то время как в «Птицах» действие как бы стремится выплеснуться за рамки сцены, в «Персах» режиссер добивается ограничения сценического пространства. Ему необходима сцена в самом элементарном смысле. Толпа, хор старейшин решен как единая и притом центральная роль, каждый из участников хора живет глубоко, сильно, отдавая всего себя поставленной сценической задаче. Я должен признаться, что никогда не видел в драматическом спектакле такого смелого, исчерпывающего решения хора, который не только аккомпанировал бы спектаклю, но вел его. Старейшины — мудрые и неторопливые старики, полные заботы о стране, начинали свой выход торжественно и важно. Облаченные в строгие мантии, с посохами в руках, они вызывали к себе почтительное уважение. Но с каждой новой вестью невыразимое волнение за судьбы родины овладевало ими, вносило тревогу в их среду.

В хоре был заключен центр и смысл переживаемых событий, именно переживаемых, ибо хор жил единой тревогой, единой надеждой, единым ощущением катастрофы, всем тем, чем может жить герой подлинной трагедии. И если ваш взгляд падал на кого-либо из участников хора, он неизбежно встречал в нем то же переживание, которое наполняло всех остальных. Не было ничего поверхностно-формального в том, как они реагировали на {426} принесенные известия, в том, как совещались, склонялись к полу, вздымали руки, метались по сцене. Режиссер в решении образа хора достиг наивысшего мастерства: казалось, не было ни одной повторяющейся мизансцены в течение этого длительного акта (трагедия «Персы» в Афинском театре идет без перерыва).

Исполнители центральных ролей словно поменялись с хором, не хор давал пищу переживаниям героев, а наоборот — они вторгались в жизнь хора, который, в зависимости от приносимых известий, вел действенную интригу пьесы. Точно найденный, все более трепетный ритм, на котором режиссер построил спектакль, служил лишь выражением внутренней силы народа. И дело было не только в возрождении Эллады через трагическое поражение персидского войска, не только в утверждении победы одного государства над другим (в конце концов нас, зрителей, оставляло довольно равнодушными соперничества якобы демократической Греции с рабовладельческой Персией) — тема спектакля была захвачена шире и глубже: она говорила о судьбе народа. Именно эта тема и стала главенствующей в спектакле, волновала, мучила и тревожила. В отдельных местах театр достигал огромной силы воздействия, хотя бы в той сцене, когда почти отчаявшийся, взывающий к спасению хор, содрогаясь в последнем вопле надежды, экстатически вызывал тень Дария, который произносил приговор безрассудству своего сына.

Была сдержанная серьезность в царице Атоссе (Нелли Сегелиду), суровость в призраке царя Дария (Димитрос Хаджимаркос), внутренняя растерянность в Ксерксе (Стеянос Кафкаридис). Но ни один из них не поднялся до трагической высоты хора и не заставил забыть трагический подъем Папатанасиу, которым она нас потрясала в Медее и Электре и который был так необходим солистам в «Персах». Но будем благодарны им за благородный такт, с которым они выполняли свои задачи, ни в чем не нарушая высокий тонус спектакля.

«Театр», 1966, № 3

# На спектаклях югославского театра

О спектаклях Югославского драматического театра нельзя вспоминать без чувства глубокого уважения. Прошло уже довольно много времени с окончания его гастролей, {427} и все же каждая из трех показанных им работ надолго сохраняется в памяти. Несомненно, театр обладает своим лицом, его не спутаешь ни с каким другим. В самой Югославии он по праву занимает особое и почетное место. Он суров, категоричен, порою жесток до непримиримости. Не идет ни на какие компромиссы и лишен малейшего заигрывания со зрителем. Театр властно внушает зрителю свои мысли, свою точку зрения, он говорит со зрителем о самом существенном, отбрасывая все мелочное и стремясь к глубоким обобщениям, перерастающим зачастую в символику.

И хотя те три спектакля, которые театр показал московскому зрителю, принадлежат разным авторам и действие их происходит в разное время и в разных странах, тем не менее театр, оставаясь внимательным к автору, через него раскрывает свое лицо и сохраняет свой стиль. В спектаклях звучат серьезные раздумья над жизнью; так свойственно размышлять нашему современнику над коренными проблемами бытия.

Югославский театр может себя считать подлинно гражданственным. Он размышляет не просто над личными судьбами, но над личными обязательствами человека перед самим собой и перед обществом, его неотвязно тревожит, беспокоит судьба родины. Не случайно он открыл свои гастроли инсценировкой романа Добрицы Чосича «Раздел» под названием «Откровение» (авторы инсценировки Мирослав Белович и Иован Чирилов). Пьеса посвящена страшным годам оккупации Югославии — теме, широко использованной. Театр сознавал неизбежность нового к ней подхода и искал приема, который помог бы по-новому прозвучать этой теме — теме непокоренности народа, извечной его жизненной силы, прозвучать так, чтобы эти понятия были воплощены сильно, неотвратимо, даже грозно.

Я не знаю, случился ли в реальной жизни тот факт, который описывается в романе и инсценировке, — факт уничтожения целой группы югославских крестьян, сожженных гитлеровцами в церкви, где они искали для себя пристанища и убежища. В данном случае это не имеет существенного значения. Театр (постановка Маты Милошевича и Предрага Гайчетича, декорации Миленко Шербана) отбросил бытовое изображение и шел, как и во всех своих постановках, по пути обобщения; он взглянул на свершившиеся почти четверть века назад события обобщенно, с исторической точки зрения. Он хотел передать {428} самый смысл гибельной роли фашизма и борьбу за независимость народа.

Все действие происходит на паперти и внутри собора. Здесь собралась толпа крестьян, которым угрожают фашисты. Самих фашистов не видно — они находятся как бы за пределами сцены, они не интересуют театр, для него существенно важны только их страшные дела. Зритель может их себе реально представить в своем воображении, но театр отнюдь не хочет их снова показывать, их индивидуальные конкретные образы не нужны, слышны только передаваемые по радио приказы, жестокие ультиматумы, коварные предложения, выстрелы автоматов и пулеметов.

На мой взгляд, это отличная — не только сценически, но и философски — смысловая находка. В этом спектакле она действует неотразимо: фашизм воспринимается как грубая сила, для ощущения которой отнюдь не обязательно реально видеть мерзкие зеленые мундиры; в этой силе нет ничего мистического, она вполне реальна. Зато мы хорошо видим народ. Ему отдано все наше внимание. Мы отлично представляем себе горную местность, церковь и деревню, хотя для изображения церкви и паперти театр пользуется самыми элементарными средствами.

Группа крестьян сосредоточена на узкой площадке, здесь тесно, неуютно, неудобно. Все живут одной жизнью и общей задачей. И вместе с тем на кого бы из участников ни упал наш взгляд — на «самого сильного» или «самого бедного» (по терминологии программы), на женщину с ребенком или на женщину, все забывшую, на старика с медалью за храбрость или на юношу, не боящегося ни бога, ни черта, — мы видим людей резко индивидуальных, глубоко различных и до предела достоверных. Они изображены в важнейший момент их жизни, и от этого еще ярче и убедительнее становится внутреннее «зерно», добытое каждым исполнителем. Ибо та трагическая ситуация — угроза расстрела или сожжения, — в которой оказались крестьяне, вызывает в каждом особое отношение — от гнева до растерянности. Внутренняя линия каждого из них течет непрерывно, и кажется, ни один из исполнителей не может утратить ту тревожную внутреннюю наполненность, которой отмечено его исполнение и которая диктует каждому его личное восприятие совершающихся событий. Но как бы они ни были отличны друг от друга, они составляют одно неразрывное, связанное единой цепью целое. Эта сцена режиссерски разработана до мелочей, и, может быть, в этом и заключается единственный недостаток спектакля. {429} Дело не в решении актерских образов — я уже сказал, что оно безукоризненно, — а в некоторой откровенной заданности мизансцены, которую актеры знают наизусть и до мелочей точно. Когда они делают единообразные, очень быстрые и решительные движения, чтобы фиксировать окончательный итог мизансцены, то это происходит не только в общем ритме, но и в общезаданном темпе. В этих случаях — и только в этих случаях — возникает ощущение некоторой схематической резкости, а не только волнообразного движения, при котором в общем ритме сочетаются различные, порою противоположные, но единственно убедительные, в зависимости от сценического образа, индивидуальные темпы. Этот недостаток огорчителен, но он ни в коей мере не может заглушить общее впечатление от большого, наполненного мыслью и эмоцией подлинно героического спектакля. Кажется мне также, что напрасно течение действия прерывается антрактом. Он насильственно и неорганично разрывает напряженный ход событий. Боюсь, что это было сделано в целях пойти навстречу привычкам советского зрителя, ибо, как говорят, в Югославии спектакль идет без антракта.

Театр, однако, интересует не только героизм народа, но и проблемы того, каким путем страна могла прийти к такой исторической катастрофе. Театр ищет ответа у одного из своих наиболее выдающихся авторов — Мирослава Крлежи. Мне пришлось видеть в другом белградском — Национальном театре, очень богатом актерскими силами, две его пьесы — «Господа Глембаевы» и «Агония», в которых с предельной психологической силой была поставлена проблема общества и интеллигенции.

Крлежа, несомненно, близок гастролировавшему у нас Югославскому театру. Он склонен к философским размышлениям и смотрит на мир с той же трезвой силой, которой вообще отмечены спектакли этого театра. Порою его творчество кажется почти безжалостным, и, конечно, у кого же, как не у Крлежи, было театру искать ответы на столь кровные для него проблемы. На этот раз он остановился на инсценировке романа «На грани безумия», в основу которого положена история некоего доктора, убеждения которого в конечном счете столкнулись с незыблемостью мещанского мировоззрения в буржуазном обществе (инсценировка Веры Црвенчанин, постановка Маты Милошевича, художник Петар Пашич).

Театр нашел для инсценировки форму уже далеко не новую, но получающую все большее распространение. Это {430} как бы исповедь доктора, которую он рассказывает зрительному залу и которая дополняется сценами, иллюстрирующими и раскрывающими его трагическую судьбу. И эта форма, которая в других случаях иной раз кажется нарочитой, становилась здесь закономерной и единственно возможной. Сцена как бы уходила во тьму, действие развертывалось среди холодных, намного превышающих человеческий рост тюремных решеток. Это имело и бытовой и символический, философский смысл; бытовой — потому что в конечном счете доктор попадал в тюрьму и сумасшедший дом; символический — потому что как для Гамлета Дания была тюрьмой, так и для героя Крлежи тюрьмой было то общество, с которым он сталкивался в непримиримом конфликте.

Сумрачная окраска лежала на всем спектакле, свободное решение сценического пространства позволяло легко переносить место действия и показать среди этих решеток и торжественный прием у господина генерального директора Домачинского, и вечернюю улицу, по которой прогуливаются респектабельные господа, и внутренность кафе с его ленивыми, подозрительными посетителями. Это общество было дано в ярко подчеркнутом выражении, в манере Домье, зерно каждого образа было схвачено верно и доведено до ярчайшего сценического воплощения.

Особенно ясно обнаруживалось намерение режиссера в самом начале пьесы, в картине приема, когда действующие лица — «сливки общества» — представляли появляющихся гостей, разоблачая при этом и себя и своих друзей. Такой же была сцена на прогулке, где мерным кругом невозмутимо важно прогуливались люди, с которыми предстояло столкнуться доктору в поисках истины и которые в конечном счете доводили его до грани безумия.

Вероятно, спектакль не получил бы такой законченной убедительности, если бы театр не нашел совершенно исключительного исполнителя центральной роли доктора — актера Любу Тадича. Актер играет почти без грима. У него умное, выразительное, измученное лицо. Общаясь со зрителем, он одновременно как бы беседует с самим собой. Рассказывая о своей судьбе, он внутренне проверяет самого себя. Он делится сомнениями, беспокойством, говорит не о былом, прошедшем, а о настоящем, происходящем. Люба Тадич с удивительной смелостью разрешает эту нелегкую и тонкую задачу. На глазах у зрителя и обращаясь к нему, он в то же время сохраняет некоторое отстраненное одиночество, сосредоточенное раздумье. Вот здесь-то {431} подходит термин, очень часто у нас употребляемый и не всегда к месту, — «исповедничество».

Такой же законченный образ дает Мария Црнобори, играющая Ядвигу Есенскую. Мне пришлось ее видеть в Белграде в «Федре». Это было исполнение строгое, наполненное сжигающей внутренней страстностью. Здесь она играла роль проститутки, доведенной до своей профессии тем же грубым и чванным обществом. Она играет Ядвигу Есенскую с необыкновенной смелостью и счастливо избегает двух грозящих опасностей для исполнительниц этой роли: в ней нет ни «чувствительности», с которой часто играют проституток, ни грозной мстительности за оскорбленную добродетель. Властвуют доведенное до предела холодное отчаяние, которое приводит Ядвигу к самоубийству, та трезвость мысли и презрительно ясный взгляд на жизнь, которые не позволяют найти иной выход.

Третьей гастрольной постановкой Югославского театра была пьеса ирландского автора Брендана Биэна «Заложник» (режиссер Мирослав Белович), действие которой происходит в столице Ирландии Дублине в 1958 году. Это горькая, полная саркастической иронии пьеса, продолжающая линию Синга. Она очень сложна по внутренней структуре и нелегко поддается разгадке. Сюжетная ее линия, напротив, незатейлива и проста: взамен захваченного англичанами семнадцатилетнего ирландского патриота, выступавшего за присоединение Северной Ирландии к ее основной территории и приговоренного к смертной казни, ирландцами схвачен в качестве заложника английский солдат Лесли. Если англичане казнят ирландца, ирландцы в свою очередь расстреляют англичанина. История этого заложника, которым увлекается молодая девушка Тереза и который оказывается убитым в случайной перестрелке, и составляет сюжет пьесы «Заложник».

Однако смысл пьесы заключен не столько в истории заложника, которого очень хорошо играет Стоян Дечермич, а в обстановке и атмосфере действия, в которые он попадает. Пьеса говорит о ценности жизни и о гибели идеалов, если они теряют жизненную почву. Об этом Биэн рассказывает с горькой иронией, избрав парадоксальную форму с элементами мюзик-холла. Но именно эта мюзик-холльность, принесшая пьесе успех в Америке, меньше всего интересует режиссера спектакля. Он останавливается в ужасе и недоумении перед духовной опустошенностью людей. Он готов яростно протестовать против искривления мыслей и душевной бедности. Он пользуется {432} богатым соединением контрастов, для того чтобы разоблачить и раскрыть, объяснить гибель людей, которые бессильны воплотить в жизнь умершие в них мысли и идеалы. Это и живущие в дублинском публичном доме и когда-то принимавшие участие в ирландском национальном движении, а теперь прикрывающие свое бессилие горькой иронией Пат и Мег (Йовиша Войнович и Ольга Спиридонович, играющие с предельной силой и достоверностью), это и наивная, верующая Тереза (Мая Димитриевич), и нелепая девица Гилкрист, которую Рахела Ферари не столько разоблачает, сколько вскрывает ее никчемную сущность.

Таковы три спектакля Югославского театра, которые не только оказались очень интересными и своеобразными, но и возбудили живой интерес к дальнейшему знакомству с этим суровым и последовательным в своем творчестве театром.

«Театр», 1966, № 4

# Туринский драматический театр

Открытие гастролей не предвещало ничего поражающего. Спектакль «Хозяйка гостиницы», с которого Туринский театр начал свои спектакли, был поставлен спокойно, почти в академических тонах. По сравнению с привычными для нас спектаклями «Хозяйки» он казался даже лишенным ярких, поражающих красок. Действие его скользило легко, будто не затрагивая сколько-нибудь значительных глубин. Даже форма спектакля представлялась чрезвычайно успокоительной и, может быть, даже несколько разочаровывающей. Впрочем, итальянские театры давно отучили нас от стремительности пылких красок и от слишком яростного темперамента, которым, надо прямо сознаться, наши театры, актеры и режиссеры зачастую грешат при изображении итальянского быта. Декорации скорее удивляли нежностью красок. Они были изящны, легки и отнюдь не претендовали на бытовую точность. Быстрая смена ширм позволяла ловко трансформировать сценическое пространство — из чистенького обеденного зала в гостиничный номер графа или открытую верхнюю галерею, где Мирандолина гладит белье. Щиты сияли то синими, то голубоватыми, то оранжевыми красками. Казалось, за тенистой прохладой гостиничных комнат светит угасающее солнце Флоренции.

{433} Мы, конечно, видели не проезжий двор, а гостиницу высокого ранга. Не напрасно в ней останавливались и богатый граф с купленным титулом, и претендующий на роскошь обедневший маркиз, и строгий ненавистник женщин кавалер Рипафратта. Но, конечно, главной приманкой для постояльцев являлась удивительная хозяйка этой гостиницы — Мирандолина, которая очаровывала гостеприимством, вкусной кухней и ловким обслуживанием.

И на этот раз итальянцы не хвалились темпераментом. Они играли по-комедийному легко, но серьезно, никто, как говорится, не рвал страсти в клочья и не бушевал необузданно и грубо, и прежде всего сама Мирандолина — очень хорошая актриса Валерия Морикони. Своим костюмом, скромным, легким и изящным, она напоминала фотографии Дузе и Комиссаржевской. Не свойствен ли этот костюм вообще традициям итальянского театра?

В этой не очень даже красивой девушке было много женственности и какой-то неуловимой грации. Она двигалась легко, в ней, несомненно, чувствовались большая властность, умение владеть собой и ни грана грубого кокетства. Встретившись с невниманием Кавалера, она скорее была удивлена, чем раздражена. Обычно для любой Мирандолины встреча с Кавалером является событием в жизни, для Мирандолины Туринского театра — это всего лишь легкий и неожиданный эпизод. Она убеждена в своем обаянии, победа над Кавалером представляется ей доступной, эта борьба, изобретательная и веселая, не затрагивает ни в малейшей степени ее жизненных интересов. После быстро и легко достигнутой победы наступает неожиданный поворот: Мирандолина не только чувствует, что ее игра зашла далеко, но по-настоящему пугается вспыхнувшей страсти Кавалера. И этот внезапный испуг Морикони передает с непосредственной искренностью, еще больше подчеркивая прелестную чистоту своей героини. Лишь давно задуманный брак с Фабрицио выводит Мирандолину из жизненных затруднений и решает ее судьбу. Линию роли Морикони проводит последовательно, нигде не впадая ни в грубость, ни в повторность сценических приемов, ни тем более в назойливое актерское подчеркивание. Она жива и органична на сцене. Мирандолину, убегающую от своей же победы, понимаешь от всего сердца.

Но, к сожалению, Морикони не находит необходимой поддержки в двух основных партнерах — ни в Кавалере, ни в своем возлюбленном Фабрицио. Не находит потому, что у обоих не прочерчены сколько-нибудь выпукло черты {434} характера. Они скорее выполняют сценическое задание, чем раскрывают сценический образ. Кавалер для нас как будто нов, в нем нет черт бурбона или воинственного солдата, он изящен, красив, горд, самоуверен, но вряд ли для этого Кавалера объяснимо ожесточенное сопротивление обаянию Мирандолины и не менее ожесточенная страсть. Не представляет, по существу, интереса и подлинный избранник Мирандолины — подчеркнуто простоватый Фабрицио. Он добросовестно выполняет свои сценические функции в течение всей комедии, четко подает сценические реплики — но не более.

И лишь один маркиз Форлипополи раскрывает внутренний смысл образа. Его играет Глауко Маури, актер, ставший главным героем гастролей. Ничто не может нарушить спокойную хвастливо-самоуверенную наглость его Форлипополи. Тема бедности, за которую порою сентиментально хватаются русские исполнители роли, нигде не становится у Маури смягчающей краской. Какое-то массивное нахальство разлито в его крупной фигуре; у него сохранилась привычка распоряжаться, он не считается с людьми, зачастую скрывает трусливость.

Спектакль этот, вызвавший уважение зрителей, обнаружил наличие двух прекрасных актеров и вновь напомнил о вреде итальянских штампов, оставаясь в пределах хорошего вкуса, тщательной режиссуры — но все-таки не более того.

Совершенно неожиданно дальнейшие спектакли полностью разрушили первоначальное впечатление от Туринского театра как театра спокойного, академического. За «Хозяйкой гостиницы» последовали два спектакля, посвященные совсем для нас незнакомому драматургу первых лет Возрождения — Рудзанте. Куда вдруг исчезла изящная нарядность «Хозяйки»! Театр резко повернул внимание зрителя, он его властно повел за собой из изысканного общества маркизов и графов в самую глубь народа, едва пробуждавшегося в первые годы Возрождения, сильного, яркого. Сама сценическая атмосфера была прямо противоположна «Хозяйке гостиницы». Подвижные декорации, исполненные из серой рогожи грубой фактуры, представляли небольшую площадь, они создали обстановку, в которой рождаются грубый, но такой победоносный юмор и подлинная народность. В «Анконитанке», ни на минуту не прерываясь, то уходя в тень, то выплескиваясь на первый план, жила торговая площадь с бедными лавчонками, где изредка появлялись покупатели и где неприхотливые хозяева {435} ходили друг к другу в гости, перемывая косточки соседям.

Этот спектакль напомнил мне по откровенности приемов режиссуры линию, которую в своем театре ведет Роже Планшон. Подобно французскому режиссеру, итальянцы расстались с выработанным изяществом приемов, стремясь к непосредственной достоверности, отчетливости и мощной жизнерадостности.

Оба спектакля, посвященные Рудзанте — и «Анконитанка» и последовательно продолжавшие ее «Диалоги Рудзанте», — являются подлинно новаторскими. Они начинаются и завершаются своеобразными прологом и эпилогом, когда актеры в хаотическом беге заполняют сцену, бурно приветствуя зрителей, и покидают ее, приплясывая в быстром, нестройном хороводе, прощаясь с аплодирующим зрительным залом.

Исполнитель роли Рудзанте в первом спектакле Джанкарло Дзанетти прост, грубоват, но заряжен искренней веселостью. Нет нужды, что Дзанетти еще не в полной мере владеет сценической техникой — это простительно из-за молодости и неопытности актера, но он схватил самое главное: правду жизни, пробуждающуюся мощь народа, первое ощущение поглощения жизни. Рудзанте поглощает жизнь, он видит ее, может быть, и примитивно, но во всем вкусе и жизненной плоти. Его шутки незатейливы, порою неприличны, его жесты иногда переходят меру пристойности, но при всем этом молодой исполнитель сохраняет непосредственную чистоту, и кажется, ничто грязное не прилепится к этому рвущемуся к полноте жизни оборванному юноше бедняку.

Может быть, в стремлении к правдивой обрисовке народных сцен режиссер становится кое-где назойливым и некоторые детали, вроде беспрерывно ползающего нищего, отвлекают сосредоточенное внимание зрителя. Вряд ли можно, однако, назвать хоть одного исполнителя, который нарушил бы ансамбль этого смелого и достоверного спектакля. Здесь беззастенчиво смеются над лицемерием, похотливой старостью, прославляют находчивость, изобретательность, нет ни капли нарочитой красивости в образах, играемых превосходными актерами, — через них говорит как бы сама эпоха.

Я нигде и никогда не видел спектакля, посвященного первым годам Возрождения, сыгранного с такой смелостью и объективностью. Пробуждение вкуса к жизни, ощущение ее плоти и силы сквозят в общем самочувствии этого {436} спектакля. И даже такие приевшиеся ситуации, как переодевание, узнавание, вдруг звучат здесь по-новому, освещенные клокочущим, задиристым мироощущением.

Но если первый спектакль о Рудзанте бросал нас в сердцевину народной жизни, ее нарождающейся радости, то второй — «Диалоги Рудзанте» — погружает уже и в тягостные противоречия эпохи, показывая тем самым изнанку жизни. Он звучит мудрее и более горько, чем первый. Там мы встретились с молодым Рудзанте, который готов был поверить в жизнь, шалить и завоевывать ее; здесь мы знакомимся с миром, в котором лицемерие, власть денег продолжают торжествовать, когда проходят иллюзии и трудная человеческая судьба вступает в свои права. Рудзанте уже играет не молодой актер Дзанетти, а Маури, с огромной силой обнажающий историю погибшей молодости и отчаяние напрасного возвращения домой. Он играет в спектакле две роли, но, по существу, и Рудзанте и Билора сливаются в один трагический образ.

«Диалоги Рудзанте» построены на контрастах между великолепной смеющейся свитой и уверенным бытом кардинала, для которого актеры дают представление. Для кардинала, сытого, бородатого весельчака, эти картинки быта, которые он видит, становятся праздной забавой, для исполнителей они — тяжкая правда жизни.

Маури отнюдь не оправдывает ни Рудзанте, ни Билору, он не наделяет их ни чрезмерной храбростью, ни внутренним благородством, ни большим и блистательным умом. Вернувшись с войны, обманутые людьми, они тщетно ищут минимальной справедливости. Герой Маури неотесан, порою жалок, этот неуклюжий, оборванный человек ранен в самое сердце, и понятно, что униженный Рудзанте превращается в мстительного Билору. Обе роли Маури играет необыкновенно последовательно, переходя от робкой надежды к боязливой самоуверенности и оскорбленному разочарованию. Его мозг шевелится с трудом и напрасно ищет объяснения происшедшим непредвиденным событиям. Тогда в нем пробуждаются темные силы, и спектакль, который, казалось бы, начался комедийно, кончается трагедией.

Нужно сказать, что в спектаклях Рудзанте театром достигнут почти совершенный ансамбль. Я не перечисляю всех исполнителей, ибо они неотрывны друг от друга и создают атмосферу, при которой каждый помогает друг другу и становится как бы знаком эпохи.

Но театр не захотел прощаться с московским зрителем спектаклями Рудзанте, он завершил гастроли шекспировским {437} «Укрощением строптивой», где опять сила жизни обнаружилась с новой и упоительной щедростью. Играя Шекспира, театр был по духу намного ближе к Рудзанте, чем к Гольдони. В обычных спектаклях «Укрощение строптивой» пролог со Слаем кажется неоправданным, не напрасно большинство театров от него отказывается. Для Туринского театра он оказался ключом к характеру представления. Это спектакль в спектакле. Он начинается приключением со Слаем, которого забавники лорды переодели в знатного человека, и завершается сценой с недоумевающим Слаем, которого выбросили, как отслужившую службу игрушку после окончания забавы, и мимо которого проходят разгримировавшиеся и спешащие актеры.

Спектакль в целом носит парадоксальный характер, он несколько смещает время, пролог происходит в не очень определенную эпоху. Лорды, напоминающие английских лордов в красных фраках со старинных гравюр, совершенно очевидно не относятся к шекспировским временам, они нанимают бродячих актеров, появляющихся в современных затрапезных костюмах, что придает особую остроту спектаклю. Именно они, сменив современные пальтишки и поношенные пиджаки на бедную роскошь привычных театральных костюмов, разыгрывают перед Слаем забавное представление об укрощении строптивой, и Слай, переодетый знатной особой, часто вмешивается в него, наблюдая за ним, важно развалившись на балконе деревенской гостиницы.

Пролог и эпилог, приобретя логику, оправданную приходом и уходом актеров, не заслоняют, однако, основной мысли комедии, а только подчеркивают стиль спектакля. Самое представление, происходящее во дворе гостиницы, решено в манере шекспировского театра. Вывешиваемые таблички извещают о месте действия более точно, чем быстро сменяющиеся наивные нарисованные декорации-ширмы, изображающие то вход в дом Баптисты, то внутренность замка Петруччо.

Спектакль идет под непрерывный смех публики. Он сыгран весело, со вкусом, со свойственным шекспировским комедиям гротеском. Главное внимание сосредоточено на двух центральных исполнителях. Маури играет Петруччо увлекательно, каким-то оборванным конквистадором. Он чувствует радость завоевания жизни и охотно принимает вызов на «укрощение». Порою он бывает невозмутим, но никогда не теряет уверенности, в нем пышет восторг жизни, он ее пожирает, ему доставляет не просто удовольствие, {438} а полное наслаждение покорить «строптивую», он изобретает для этого все новые и неожиданные приемы. Он покатывается со смеху, видя капризные терзания, ведь не так-то легко подчинить себе Катарину, которую играет Морикони.

Она как необъезженная молодая лошадка: в ней все кипит от избытка жизни, от своенравия, от обаяния пробуждающейся женщины. Она совсем не безобидна, соперничая со своей сестрой Бианкой. Она готова привязать Бианку к столбу, кусается, когда с ней грубо обращаются, она устроила папаше и сестрице нелегкую «жизнишку». И если Петруччо наслаждается ее покорением, то Морикони не меньше наслаждается как своей строптивостью, подчеркивая задиристый характер Катарины, даже преувеличивая его, так и своим неожиданным повиновением. Но в ее глазах играют такие чертики, что отнюдь нельзя с уверенностью поручиться за будущее мирное благополучие удовлетворенного победой Петруччо.

Остальные актеры весело подхватывают задорный ритм спектакля, соперничая с центральными исполнителями в изобретательности и неожиданности сценических характеристик и трюков. Маури и Морикони отнюдь не кажутся гастролерами ни в «Рудзанте», ни в «Строптивой». И речь идет не просто о хорошей сыгранности, а об общем мироощущении и едином восприятии театрального искусства, зачастую вне зависимости от опытности исполнителей и их технического совершенства. В театре есть актеры более и менее талантливые, более и менее подготовленные, даже почти совсем не подготовленные. Они разнятся по мастерству, но все перекидывают через рампу свое победоносное ощущение театра, что стало особенно явно в «Рудзанте» и «Строптивой».

Я считаю это главнейшей заслугой руководителя театра и постановщика «Рудзанте» Джанфранко Де Бозио. Постоянные театры — театры стабиле, как принцип не так легко достижимые в условиях итальянской театральной жизни, имеют в лице Бозио упорного пропагандиста и такого же упорного осуществителя.

Джанфранко Де Бозио помогают постоянный очень гибкий и чувствующий стиль постановки художник театра Эммануэле Луппати и смелый темпераментный режиссер Франко Энрикец, самостоятельно ставивший пьесы Гольдони и Шекспира.

В труппе есть актеры, которых руководство пробует во многих и различных ролях, например Адриана Инноченти, {439} обладающая отличным темпераментом и яркостью сценических красок, Альвизе Баттаин, демонстрирующий разительную четкость характеристик, да и многие другие. Пожелаем же им полной победы!

«Театр», 1966, № 8

# Будапештский театр имени имре Мадача

Будапештский театр имени Мадача привез в Москву разнообразный репертуар. Правда, по названию пьес нельзя было предвидеть, какую внутреннюю линию защищает театр. Но по мере хода гастролей все яснее открывалось миросозерцание театра, обусловившее и точность его художественных приемов и самый выбор произведений. Это вовсе не значит, что все и в репертуаре и в самой стилистике спектаклей было безупречно, но тем не менее позиции театра выявились с полной определенностью и вызвали несомненный отклик зрителей.

Театр имени Мадача с каждым годом занимает в Будапеште все более видное место. И если первоначально его репертуар при всем разнообразии шатался из стороны в сторону, то теперь в этом упрекнуть театр никак нельзя. Театр всегда обладал прекрасной труппой, в которой было немало выдающихся актеров. Теперь эта труппа представляется нам слаженным ансамблем, в котором отдельные ее наиболее талантливые участники уже не являются гастролерами, как это порою случалось ранее.

Театр привез «Гамлета», «Трехгрошовую оперу», «Мещан», старинный венгерский народный фарс и еще более старинную народную трагедию.

К сожалению, я не видел спектакля «Мещане», но наличие пьес Горького в репертуаре театра представляется мне совершенно закономерным. В свое время я присутствовал в Будапеште на генеральной репетиции «Дачников» — спектакле еще не совсем стройном, но ясно отражавшем «антибуржуазность» Театра имени Мадача.

Может быть, из всего репертуара наименьший интерес представляла народная комедия «Женитьба Михая Кочони», не потому, что она не заслуживала воспроизведения на сцене, но потому, что вырывалась из общего строя спектаклей некоторой надуманной стилизованностью. Старинный анекдот середины XVIII века венгерские артисты сыграли, попытавшись возродить народную манеру игры, {440} грубоватую и примитивную. Но, как нередко бывает в таких случаях, подлинный народный юмор пропадал за этой нарочитой примитивностью. Театр заблудился между живыми образами, служившими прототипами комедии, и старинной манерой их сценического воспроизведения. Складывалось впечатление, что хорошие и умелые актеры пытаются неумело и неинтересно снизойти до площадных актеров XVIII века. При этом актеры не так чтобы очень увлекались несвойственными им приемами, а слегка над ними иронизировали. Поэтому спектакль резко отличался от спектаклей итальянского театра Джанфранко Де Бозио, который тоже в какой-то мере реставрировал, но отнюдь не стилизовал еще более ранние спектакли — эпохи Возрождения. Этот подход к старинному фарсу показался нам тем более странным и неожиданным, что он совсем не отвечал общим тенденциям театра: ни в одном из представлений, показанных Театром Мадача во время гастролей, не было и в помине стилизаторских черт. Думается, что ошибка режиссера заключалась в том, что увлекся он скорее приемами игры, чем живым содержанием образа, которое в свое время и продиктовало подобные приемы. Само собой разумеется, старинный фарс нельзя играть ни приемами психологического театра, ни условно, но во всех случаях остается настоятельная необходимость прорываться к живому содержанию, к народному увлекательному юмору, который составляет обаяние этой простенькой пьесы и без которой она остается не более чем бесплодным украшением.

Мне показалось вообще, что Театр Мадача, пренебрегая арифметическим следованием жанровым особенностям пьесы, наиболее силен в раскрытии живого ее содержания. В этих случаях он смотрит на пьесу свободно, глубоко и по-своему. Этот принцип решения драматургического произведения сказался уже на постановке «Трехгрошовой оперы», достаточно использованной во всех театрах мира. Театр Мадача счастливо избежал опасности, которая подстерегала иных режиссеров, ставивших оперу Бертольта Брехта — Курта Вейля. В венгерском спектакле не ощущается опереточного налета, нет в нем и нарочитой схематизации и поучительности. Правда, театр можно было бы обвинить в том, что ему недостает брехтовского пафоса и его справедливого гнева. Но театр идет своим путем, пренебрегая даже такими соблазнительными в этой пьесе приемами гротеска. Гораздо больше, чем фантастичность предприятия Пичема, его занимает деловитость и респектабельность {441} этого учреждения. Сам Пичем (Шандор Печи) в Театре Мадача сохраняет облик почтенного английского джентльмена среднего достатка, привыкшего к спокойной, размеренной жизни, уверенно, точно и выгодно организовавшего свое весьма доходное предприятие. И вот этот особо респектабельный мир чрезвычайно удался театру. Театр как будто вовсе не ужасается открывшемуся перед ним миру поддельных нищих, он отнюдь не смеется над ним, он отражает его с точностью наблюдательного и зоркого художника. В этом отношении особенно любопытно решен образ Брауна, который, оказывается, любит Мекхита, ловкого и обаятельного в блистательном исполнении Габора, нежно и дружески, более того — порою до чувствительности приторно. Он лиричен, этот начальник сыскной полиции, беспомощно оберегающий Мекхита от грозящих ему неприятностей и кары закона. Он, рыдая, прощается с этим соединяющим дурной шик и подлинную смелость парнем. Он кажется даже самым неделовитым из деловитых людей, населяющих «Трехгрошовую оперу». Такова парадоксальная режиссерская композиция спектакля, придающая ему особую остроту.

Но полной своей силы театр достигает в спектаклях трагического жанра — в «Венгерской Электре» и в «Гамлете».

«Венгерская Электра» — в противоположность «Женитьбе Михая Кочони» — показана вне всякого стремления стилизовать актерские приемы игры, и вместе с тем эта пьеса XVI века, приспособившая античную Электру к тогдашней Венгрии, звучит с большой силой. Театр не боится и здесь некоторых архаизмов, вплоть до костюмов, удачно сочетающих греческие и венгерские элементы. Мы попадаем в особый мир, который нельзя назвать ни исторической Венгрией, ни тем более исторической Элладой, в мир напряженных трагических страстей. Спектакль ведет его автор, который в пьесе носит имя Наставника и которого играет великолепный актер Ференц Бешшенеи. Наставник — подлинный учитель жизни. Он и рассказывает пьесу и участвует в ней. Высокий, с великолепным голосом, властный, зоркий Наставник — Бешшенеи вторгается в действие драмы, показывает события, комментирует их, защищает их. По существу, он определяет ритм пьесы.

В спектакле нет «античного» хора в обычном нашем понимании, его заменяет образ старухи, которую с необыкновенным проникновением играет Маньи Кишш. Внимательная, чуткая ко всему происходящему, содействующая {442} Электре и Оресту, в самую трудную минуту жизни она неслышно появляется и так же неслышно исчезает, храня про себя какое-то древнее, веками накопленное знание жизни. И если Бешшенеи олицетворяет разум трагедии, то Маньи Кишш несет в себе какие-то иррациональные черты, взятые ею из самых глубин седой древности.

В этой трагедии Орест уходит на второй план, ибо подлинное столкновение происходит между Электрой и Клитемнестрой, великолепно сыгранными Ирэн Пшота и Кларой Толнаи. Пшота, несомненно, принадлежит к числу самых талантливых актрис венгерского театра, я видел ее в роли Груше в «Кавказском меловом круге», где она раскрыла всю нежность и чистоту этого образа, вновь доказав, что пьесы Брехта требуют глубокого человеческого проникновения. Электру она играет строго и неистово. Она протестует не только против убийства отца, она протестует против того мира, который несет с собой Клитемнестра.

Клара Толнаи играет Клитемнестру убежденной в своей правоте, она хочет жить праздно и роскошно, она не позволит помешать ее любви к Эгисфу, целиком завладевшей ею. Она откровенно эгоистична в защите своей страсти и не хочет отдавать завоеванное ею по праву. Она смела и резка. Эта женщина готова смести все на своем пути. И чем более внутренне собранна негодующая Электра — Ирэн Пшота, тем все более откровенной, почти разнузданно откровенной становится Клитемнестра — Клара Толнаи.

Во время гастролей Театр Мадача показал «Электру» после «Гамлета», хотя по самому древнему мифу она является как бы преддверием «Гамлета». Оба эти спектакля имеют общие черты, общий для Театра Мадача протест против размеренной, установленной жизни.

Я давно не видел такого Гамлета, как Миклош Габор. Это повесть о познании жизни. Спектакль, очень строгий, почти аскетичный в своей внешней форме, идет на фоне суровой крепостной стены, которая меняется лишь незначительно, и только появившиеся на ней окна и распахнутые дворцовые ворота указывают перемену места действия.

Мы встречаем Гамлета — Миклоша Габора юным, еще полностью не вникающим в жизнь. У многих исполнителей мы видели Гамлета как бы в итоге жизни. Миклоша Габора мы застаем на ее пороге. Его Гамлет верит в жизнь, в дружбу, готов отдать сердце друзьям, видит мир светло и радостно. Он долго не верит в правоту слов, сказанных {443} ему призраком отца, страстно ищет разгадки тайны, которая поставит перед ним вопрос о смысле жизни вообще. Он верит и не верит. Его трепетный ум, его чистое сердце пугаются открывшейся перед ним правды. Сцена мышеловки — ключевая для него. Наконец-то он убедился в истине, и ему, юному и неопытному, предстоит мстить. Он больше не колеблется в своем решении. И когда он возвращается из изгнания, предписанного королем, мы видим его уже другим — с горькой складкой у рта, постаревшим, замкнутым. Перед нами раскрывается вся биография образа: он стал гораздо ровнее, этот Гамлет Габора, уже нет прежних вспышек, он ни на что больше не надеется, он только сознает свой долг и трезво оценивает тот мир, который увидел.

Этот мир тем и отвратителен, что с точки зрения здравого смысла это разумный мир, в нем нет ничего отталкивающего, он размерен и монолитен, и все его обитатели не могут понять поисков и сомнений Гамлета. Это хорошо налаженный мир, где Гамлету нет места, ему не победить этот мир. И Полоний, и Розенкранц, и Гильденстерн в Театре Мадача — здравомыслящие люди, спокойно защищающие существующий порядок вещей. В них нет ничего от гротеска, от преувеличения, это респектабельные и уважаемые люди, которые знают цену здоровья, золота, спокойствия, достатка. И с этой их точки зрения, основанной на глубоком убеждении, лишенной малейших черт злодейства, Гамлет беден умом. Даже Офелия не может его понять, милая, доверчивая дочь Полония, сестра Лаэрта. Они все из мира здравомыслящих — мира, с которым не может примириться Гамлет. Вершина этого мира — слабая, тоже не понимающая Гамлета королева и король — Ференц Бешшенеи — защитник радостей жизни, с жадностью пожирающий ее, крупный, шумный, уверенный в том, что все окружающие радуются его радостям, ибо он король, понимающий вкус и силу жизни, король, которому только и нужно править в этом хорошо устроенном мире.

Габор играет Гамлета трепетно, серьезно, просто, без малейшего кокетства, собранно и нежно. И спектакль «Гамлет» открывает, собственно, то, что объединило остальные спектакли театра, — отрицание размеренного существования, философии мещанства, защиты установленных правил. Театр Мадача раскрывает враждебный ему мир строго, ясно, точно. И этим отличается сценический почерк театра.

«Театр», 1966, № 10

# **{****444}** Два спектакля Дзеффирелли

Дзеффирелли широко известен Москве благодаря совместной с Караяном постановке «Богемы» во время памятных гастролей театра Ла Скала. Этот спектакль резко выделялся тон сценической, музыкальной и режиссерской гармонией, которая не была достигнута в других — с чисто музыкальной стороны очень высоких по качеству — спектаклях. Дзеффирелли проявил в «Богеме» не только необычайную режиссерскую изобретательность, но и поразительную музыкальную чуткость, внимание к исполнителю и правдивую убедительность актерского поведения. Тем больше ожиданий было связано с гастролями возглавляемой им труппы, хотя в состав показанных спектаклей входили лишь два произведения, в том числе такая, по существу, примитивная вещь, как «Волчица» Верга, казалось бы, чуждая или, во всяком случае, мало интересная для режиссера, по праву занявшего передовые позиции в современной мировой режиссуре.

«Волчице» предшествовал спектакль «Ромео и Джульетта» (речь о нем позднее). «Волчица» оказалась явлением, на мой взгляд, очень существенным для путей развития итальянского театра. Помнится, когда после многолетнего перерыва я вновь увидел в Италии драматический театр, меня удивило, с одной стороны, резкое повышение его общей постановочной культуры, а с другой — некоторая утеря им демократического характера, не только в смысле сужения его аудитории, но даже некоторой эстетизации актерского исполнения. Последние опыты молодых театров, в том числе Де Филиппо, Де Бозио, как будто указывали на возникшую тоску именно по народности, когда-то ярко отличавшей итальянский театр в целом. И «Волчица» Дзеффирелли со всей мощью подтвердила не только возможность, но и необходимость полного слияния высокой сценической культуры и исконных демократических актерских традиций итальянского театра. Никто не будет, конечно, преувеличивать литературные достоинства «Волчицы», но никто не сможет опровергнуть ее сценическую и жизненную убедительность.

Успех спектакля определялся не только участием Анны Маньяни. Ее легко можно было бы представить в эффектной роли гастролерши. Этого не случилось и по особым качествам Маньяни как актрисы и по особым качествам режиссуры Дзеффирелли, которая в данном спектакле никакими особыми эффектами и неожиданными поворотами {445} не блещет. Однако именно соединение утонченной режиссерской культуры Дзеффирелли с отличными актерскими качествами исполнителей и привело спектакль к победоносному результату.

Дзеффирелли почувствовал современный стиль народной драмы и захватил зрителей. Задача была очень трудной, пьеса Верга легко позволяет впасть в сентиментальность, в сценическую неряшливость — да что говорить, — в обыкновенную театральную пошловатость. Дзеффирелли не только этого не допустил, но нашел безошибочное психологическое и сценическое решение спектакля. Пьеса позволяла дать чисто натуралистическое решение — такова манера письма Верга, — но тогда мы имели бы дело лишь с примитивной и обычной адюльтерной историей. Ее можно было бы пытаться поднять до некоторого подчеркнутого обобщения, ко такому театральному обобщению не очень-то соответствовала сама природа пьесы — она показалась бы фальшивой и претенциозной. Дзеффирелли предпочел посмотреть в суть человеческих судеб. И тут-то пьеса Верга оказалась правдивой и убедительной. Дзеффирелли по нынешним временам чрезвычайно смел, он не боится сценического реализма, он понял, что все страдания семьи Пины непонятны и бессмысленны без конкретного и реального ее окружения. Только если глубоко проникнуть в частный случай трагической судьбы Пины, Мары и ее мужа, только если поверить в тяжкую ограниченность жизни сицилийского городка, в его предрассудки, привычки и обычаи, в фанатичную религиозность его обитателей, в подчиненность принятым законам жизни, только если поверить во все окружающие их «предлагаемые обстоятельства», — можно заставить зрителя страдать вместе с действующими лицами пьесы.

Как будто ничего принципиально нового в спектакле нет, в особенности во второй картине, когда перед нами возникает скромный, украшенный к празднику дом Нанни и его двор, загруженный тележками. Но эти наивные гирлянды цветов на окнах и убогое богатство готовящихся к празднику крестьян точно подмечены зоркими глазами художника. Все детали, приведенные Дзеффирелли (он является и художником спектакля), сведены к точному единству, и кажется, нет ни одной конкретной мелочи, на которую не упал бы взгляд зрителя и которая не подтвердила бы общий смысл происходящего на сцене. Драматизм обыденной жизни — вот что становится замыслом спектакля. Непреодолимость простейших взаимоотношений, коренящаяся {446} в самом законе быта, властно завладевшая судьбой трех человек, не виновных ни перед собой, ни друг перед другом, — эта непреодолимость была воплощена итальянскими актерами с абсолютной искренностью и полной отдачей себя силе сценических переживаний.

И опять-таки дело не в одной Анне Маньяни, которая с предельной простотой, смелостью и кое-где (в особенности в первых сценах) даже удивившей зрителя приглушенностью темперамента играла Пину, но и в ее великолепных партнерах Анне Марии Гуарньери, игравшей ее дочь Мару, и Освальдо Руджьери, простодушного, ограниченного, по-своему честного красавца Нанни.

Маньяни ничего не боится на сцене. Она не боится быть некрасивой, но может быть и соблазнительной. Она может быть тихой, сосредоточенной, скромной, говорить только взглядом, незаметным, едва различимым движением, коротким жестом и в то же время покорять неистовым взлетом темперамента, когда, кажется, актрисе все подвластно на сцене и когда ее поведение становится прекрасной актерской дерзостью. Все переливы чувств — от затаенной, тихой страсти, униженного сознания своего возраста до трагического понимания безысходного ужаса своей любви к мужу дочери, бессилия ее преодолеть — Маньяни передает с каким-то особым целомудрием, не стыдясь откровенности положений и смелости поступков. Страшная человеческая судьба развертывается перед нами, когда Пина — Маньяни приходит на праздник к своей дочери. Униженная, но бесстыдная в упорстве своей страсти, она может казаться отталкивающей, ее положение может ужасать, но Маньяни делает абсолютно понятным и достоверным каждый поступок своей Пины. Страшно смотреть на это иссушенное, упрямо замкнутое лицо, лицо женщины, гибнущей в напряженной борьбе со своим чувством. Она слишком долго владела собой, чтобы продолжать себя сдерживать. И поэтому вся накопленная годами страсть, сознание своей внутренней правоты вырываются наружу, и ее Пине делается безразлично, что бы о ней ни подумали. Эта сцена принадлежит к числу величайших откровений итальянского театра.

Маньяни счастлива, найдя исполнителей, достойных не только ее таланта, но и поддерживающих ритм и понимающих внутренний смысл ее исполнения. Поэтому спектакль, поставленный Дзеффирелли, и получает окончательную достоверность. Освальдо Руджьери — Нанни обнаружил задатки трагического актера. У него не только красивое {447} лицо и отличный темперамент, но он владеет умением схватить характер роли, ее зерно — трагическую, не зависящую от человека вину. Он играет человека ограниченного, но в своей ограниченности беспредельно мечтающего и о честной жизни, и о настоящей любви. И когда рушится его мечта о спокойной, счастливой жизни, он, выведенный из себя бесстыдной ссорой матери и дочери, бросается на Пину и убивает ее. Насыщенность чувств своего героя Руджьери передает в этой сцене без единой ноты фальши и без малейшего сценического кокетства.

И именно потому, что Дзеффирелли так подошел к решению этой простенькой пьесы, она перестала быть дешевой мелодрамой и морализующим представлением. Дзеффирелли поднял ее до вершин настоящей драмы.

Каким же путем пошел Дзеффирелли, разбивая привычные ассоциации, связанные с «Ромео и Джульеттой»? Вспомним, что даже Мемориальный шекспировский театр послушно оставался в их кругу. А между тем мы хорошо знаем, что путь созидания одновременно обозначает и путь разрушения, что режиссер-новатор, созидая новую концепцию, разрушает старую. Вряд ли мы можем назвать хотя бы одного сколько-нибудь значительного режиссера, который не ломал бы установленные нормы. Каждый великий режиссер является новатором, но — увы! — не каждый новатор становится великим режиссером.

Дзеффирелли хочет думать о «Ромео и Джульетте» по существу, он вновь не боится реализма, он его не стесняет, он к нему стремится. Режиссер не боится противопоставить семейство Капулетти семейству Монтекки, так сказать, по имущественному цензу — богатейший род Капулетти беднеющему роду Монтекки. Может даже показаться, что он чрезмерно увлечен жизнью старой Вероны — не той пышной приукрашенной Вероны, которую мы привыкли видеть на сценах любых театров мира, но небольшого города тех времен, где все друг друга знали, с его узкими улицами, небольшими площадями, озорной кипучей жизнью. Дзеффирелли нуждается в полнокровной, наполненной до краев действительности, в действительности достоверной. Ему необходимы аромат эпохи, ее атмосфера. Он выбирает лишь такие детали, которые могут сделать предельно убедительной жизнь веронских площадей и двориков: всеми остальными он — художник, всем своим существом чуждый натурализму, — пренебрегает.

Возможно усомниться: не отдает ли Дзеффирелли предпочтение «тьме низких истин»? На самом деле, трагедия {448} предстала перед нами во всей своей жизненной и горячей достоверности — как лирическая драма юных погубленных сердец, поднятая до философских обобщений. Режиссера захватывает мир человеческих судеб, тема рождения человека, и он включает в круг своего внимания все, что непосредственно с этим связано, что врезалось в его творческую память, минуя случайные и невыразительные детали. Поэтому-то Дзеффирелли так дорог итальянскому театру — его спектаклям присущи традиции Дузе, Сальвини, Вивиани, возрожденные и продолженные со всей мощью современного театрального языка. Полнокровным дыханием жизни пронизана постановка.

Дзеффирелли нужно богатство ассоциаций, он ими наполнен, спектакль стал шире своего сюжета. Встреча трех представителей озорной веронской молодежи вырастает в подлинную картину жизни Вероны. Я вовсе не считаю, что все до конца безупречно в массовых сценах — вот переигрывает один из слуг, вот нарушает точный рисунок одна из темпераментных веронских кумушек, но эти исключения отнюдь не в силах нарушить общий режиссерский замысел — они мелькают лишь досадными пятнами. Зритель продолжает следить за этой подлинно итальянской трагедией.

Порою Дзеффирелли поражает режиссерскими открытиями. Вспомним сцену дуэли и гибели Меркуцио и Тибальта, превосходно, со всем ощущением эпохи воплощенную исполнителями. Дуэль начинается шутливо, озорно, со случайной и не впервые происходящей уличной ссоры. Противники полуиграют, полудразнят друг друга. Друзья Ромео не могут представить себе, что вскоре наступит смертельная развязка. Когда же Меркуцио безнадежно ранен, его молодые друзья, не замечая этого, продолжают с ним шутить, и смерть встает перед ними более грозной, чем когда-либо.

Или сцена свидания таких молодых, таких неопытных влюбленных, когда Ромео взбирается на балкон Джульетты. Дзеффирелли работает здесь «по Станиславскому»: он строит «неудобные», но удивительные по выразительности мизансцены. Ромео нужны всяческие ухищрения, чтобы преодолеть крутую стену, он висит на одной руке, Джульетта готова поднять его, почти схватив его за волосы. Вся сцена наполнена высоким любовным пафосом и молодой радостью; как далекое эхо звучит голос Джульетты, зовущей своего Ромео, в то время как ее уводит кормилица.

{449} Или сцена бала, увиденная «в интиме», а не в помпезной оперной роскоши, хотя и сохранена атмосфера богатства и довольства дома Капулетти. Он вьется, кипит, этот радостный праздник, то уходя вглубь, то занимая авансцену и на минуту как бы приглушаясь, чтобы дать возможность почти мгновенной первой встрече Джульетты и Ромео. Оба не блещут привычной парадной красотой, есть в них обоих еще молодая неуклюжесть. В Джульетте лишь пробуждается женщина, и Гуарньери со всей серьезностью рисует рождение в Джульетте любви, а в Ромео — Джанкарло Джаннини рождается опыт бойца, в нем зреет мудрость, нет ни капли кокетства в его гордой захватывающей игре.

Такими большими и интересными характерами, взятыми крупно, сильно, свежо, наполнен весь спектакль: Тибальт — Руджьери, Меркуцио — Грациози, кормилица — Аве Нинки пришли не только со страниц Шекспира, но и со старых итальянских картин. Не напрасно в зрительном зале говорили: казалось, что Шекспир написал «Ромео и Джульетту» по-итальянски. И становилось жаль, что самый финал трагедии был безразлично формален, как будто смерть Ромео сделала уже ненужным, скучным нравоучительный эпилог, чуждый блистательному режиссерскому решению спектакля в целом.

«Театр», 1967, № 2

# Театр имени Лучии Стурдзы Буландры

Можно ли поверить в невероятные приключения и похождения, о которых рассказывает Театр имени Лучии Стурдзы Буландры в классической комедии Караджале «Карнавал»? Театр убежден, что не только можно, но и необходимо, нужно и что предпринятая им игра стоит свеч. И он оказывается прав в своем непререкаемом убеждении. Все то, что первоначально кажется не только неожиданным, но и почти абсурдным, становится убедительным в этом отлично построенном и темпераментно сыгранном спектакле: стоит только искренне и безоговорочно поверить в ситуации комедии, в ее образы. Они типичны и характерны для эпохи и общества. Комедия начинается, по существу, с пустяка: с подозрения Пампона в измене своей любовницы Дидины Мазу — вполне достоверная тема. Но затем, наслаиваясь одна на другую, цепляясь друг за друга, мчатся {450} безостановочно почти фарсовые сцены, так как внезапно возникшее подозрение вовлекает в круг событий целую цепь не связанных между собой людей.

Может казаться, что мы встречаемся здесь как бы с настоящим театром абсурда: положения зачастую поражают не только комизмом, но своей бросающейся в глаза нелепостью; они нужны Караджале, чтобы ярче поразить окружающий его такой крепкий и установленный буржуазный быт. Караджале хитер. Он заинтересовался низшим слоем буржуазного общества, но с четкой очевидностью, с умной и острой насмешливостью отразил в гиперболизированном виде черты, свойственные обществу в целом: подозрительность, эгоизм, расчетливость, ревнивость, скупость и т. д. Караджале бьет не по отдельным фактам, он нацеливается на само мировоззрение, вернее, мироощущение тех невозможных, странных людей, показанных в его «человеческой комедии», из которых каждый беспредельно, наивно убежден в своей правоте. Больше того, каждый из персонажей Караджале яростно защищается, не менее яростно нападает, столь же яростно трусит и обращается в бегство.

Из понимания театром стиля Караджале возникает стиль спектакля, прежде всего в обрисовке характеров, которые актерски взяты определенно, категорически, без какого-либо расчета на их двойное или сложное восприятие. Каждый актер идет до конца в найденной им совместно с режиссером характерности. Исполнители играют «всерьез»: они предельно поглощены сценическими задачами, не отвлекаясь от них ни на секунду. Они, конечно, явно чувствуют зрителя, ощущают поддержку в живой реакции зрительного зала, но не теряют твердой направленности действия и не выпадают из верно схваченного зерна. Поэтому они так и врезаются в память: и самодовольный респектабельный, солидный ухажер — франт Янку Пампой, и сварливый подмастерье Иордакс, и беспредельно искренний, страдающий зубной болью Кандидатус из Налогового управления, да и странная личность, благодаря своим повадкам и походке справедливо получившая прозвище Раскоряка. Не перечислишь всех действующих лиц, проходящих перед зрителем в бурном «Карнавале», включая трактирных посетителей и карнавальные маски. Все они безгранично слепо захвачены своими делами; они поглощены своим существованием, и за пределами не жизни, а именно существования они ничего не видят и видеть не желают, попросту не могут. В образы комедии нельзя {451} не поверить, зритель удивляется, поражается, недоумевает, смеется, иронизирует и убежденно верит. Исполнители «не подмигивают» зрителю. Яркая комедийность, почти фарсовость, достигается не выходом из образа: в этой смешной комедии исполнители сохраняют второй план, они его не выворачивают наизнанку. Театр имени Лучии Стурдзы Буландры доказывает, что и в парадоксальных ситуациях комедии-пародии можно и должно его сохранять, если это даже и не входило в сознательные планы режиссуры, а вытекало лишь из интуитивно верно схваченного существа творчества драматурга. Наличие второго плана не только не убавляет комедийности, оно ее усиливает, утверждает, гиперболизирует, делает неотразимой. Поверив образу, необходимо верить и в ситуацию. Спектакль твердо основан на густом быте. Это реализм, доведенный до гротеска, что подчеркнуто и внешним решением спектакля, до карикатурности, — подмастерье принимает пациента, занимаясь мытьем йог. Вы чувствуете всю атмосферу окраинной парикмахерской, в которой всего два кресла для посетителей, и вы также увлечены наивно бешеной радостью карнавала где-то в бухарестском захолустье, карнавала, в котором много истинного веселья, а порою не меньше тупости; карнавала, в котором быстро, порою беспочвенно вспыхивают и так же быстро погасают ссоры и недоразумения, неизменно страстно вовлекая в круг событий всех присутствующих на этом празднике. Театр возвращает писанные декорации, и первая же из них — заброшенная на краю Бухареста парикмахерская — восхищает, с одной стороны, достоверностью, с другой, отличным живописным решением. Она предоставляет много удобств для разнообразной мизансценировки, вплоть до верхнего окна, ведущего в кухню, где иной раз оказываются незадачливые персонажи комедии. Декорация написана в лилово-розовых тонах. Сохраняя жизненность — вплоть до кресел посетителей, пестрой ширмы, за которой скрывается моющий ноги подмастерье, тусклых зеркал, — она в то же время является произведением искусства и насквозь комедийна.

Мне кажется, что театр нашел чрезвычайно убедительное решение «Карнавала», Караджале сохранил на сцене все очарование своей мудрой и лукавой наивности.

Вторым спектаклем театр показал «Трехгрошовую оперу» Брехта, пьесу, виденную мною в самых различных редакциях на отечественных сценах и во время гастролей зарубежных театров, да и за рубежом. Казалось бы, все возможные подходы к Брехту исчерпаны. По режиссура {452} театра ищет свой путь, путь «осерьезнивания» комедии Брехта, в чем, конечно, Брехту отнюдь не противоречит. Режиссер театра Ливиу Чулей дал в программе комментарий своего подхода к Брехту, из которого следует, что основную цель постановочной работы Чулей видел в раскрытии трагического характера пьесы. «Пичем настолько хорошо знает социальный механизм буржуазного общества и его методы, что его уже ничто не удивит — ни одна из мерзостей окружающей жизни. И этот трезвый цинизм придает Пичему трагические черты. Мэкки выбирает путь бандитизма, чтобы завоевать власть и свободу. Согласно его концепции — вполне буржуазной, — власть и свободу ему дадут деньги. Ступенька за ступенькой поднимается он к желаемому идеалу, и когда, казалось бы, достигает его, открывает для себя, что его свобода и сила мнимые, что он абсолютно одинок. Осознание собственного одиночества выявляет в Мэкхите черты трагического героя, а пьесе придает монументальный характер».

Чулей больше всего остерегается превратить «Трехгрошовую оперу» в «Трехгрошовую оперетту». Он порою дает широко развернутые массовые сцены: спектакль начинается с картины празднично веселящегося, разряженного, крикливого города. Но Чулей поет погребальную этому обществу. Постепенно он вскрывает не только его безобразие и хищничество, но его трагически обреченный характер. Чулей подчеркивает деловитость всего предприятия Пичема, добывающего средства эксплуатацией бедности, его огромный коммерческий размах. Пичем в спектакле человек собранный, волевой, уверенно занимающий почтенное положение в буржуазном мире. В изображении Мэкки Чулей следует режиссерским замечаниям Брехта, который пишет, что «хотел бы видеть в Мэкки буржуа с явно наметившимися животиком и лысиной».

Чрезвычайно любопытно использование зонгов, которые для Чулея являются средством не столько «очуждения», сколько самовыражения сценического образа, своего рода монологами, автопризнаниями, обнаруживающими второй план образа. Мне кажется, что вообще этот театр склонен к поискам второго плана.

«Первый трехгрошовый финал» о жестокости мира, исключающей человеческую доброту и теплоту, и песенка Дженни-Малины о тщетности и бесплодности всяких усилий во «Втором трехгрошовом финале» становятся зерном спектакля. Жестокое безверие, непреодолимое мрачное мировоззрение окутывают действующих лиц «Трехгрошовой {453} оперы». Они лишены безрассудного и наивного веселья нелепых людей «Карнавала» Караджале. Действующие лица «Трехгрошовой оперы» познали горечь мира. «Третий трехгрошовый финал» и весь спектакль заканчиваются песенкой Дженни-Малины о трагизме классовых противоречий, больше того — о трагизме той жизни, которую увидели зрители. Хотя замысел режиссуры не всюду доведен до конца, нельзя не приветствовать стремления раскрыть пьесу Брехта во всей ее глубине, а не только в тех поверхностных редакциях, свидетелями которых мы порою являлись.

«Театр», 1967, № 5

# «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики» Театр «Современник»

Есть неотразимое обаяние в трилогии, которую выпустил «Современник» к пятидесятилетию Октябрьской революции. Работа, проделанная театром, вызывает не только глубокое уважение — эти спектакли нельзя смотреть без истинного волнения, порою без потрясения. Трилогия состоит из пьес, написанных разными авторами, но объединенных единым творческим устремлением; все три части — «Декабристы» Л. Зорина, «Народовольцы» А. Свободина и третья, заключительная и важнейшая, «Большевики» М. Шатрова — носят строго документальный характер, хотя каждая сохраняет печать стиля и художественного мировоззрения ее автора.

Взятые на себя ответственные и серьезные задачи театр выполнил с исключительной творческой отдачей, и печать неиссякаемого волнения лежит на всем цикле. Это честная и глубокая работа. Она совершена в короткий срок, но не носит характера торопливой поверхностности — в ней прозвучали лучшие качества театра, его гражданская ответственность, настоящая этическая и художественная требовательность к себе. Драматургическая ткань тесно слилась со сценическим воплощением, театр и авторов объединяет настоящая взаимная ответственность.

Есть в деталях этих спектаклей много несовершенного, и внимательный зритель найдет, против чего возразить и с чем не согласиться. Спектакли лишь начали свою, надеюсь, долгую жизнь; они неровны, но театр нигде не изменял {454} ни теме, ни своей творческой технике, и подлинный гражданский пафос наполняет весь этот цикл.

Вспоминая декабристов и народовольцев, преклоняясь перед красотой их подвига, перед их нравственной силой, театр не может не осознать их трагической судьбы. Он рассказывает о людях, опередивших эпоху. Высокий пафос сочетается с явно доносимой до зрителя скорбью. С какой-то особой силой становится ясна призрачность иллюзий, владевших этими людьми, трепетно искавшими выхода из мучивших их противоречий. И за протокольным языком фактов возникает живая плоть эпохи. Обе части погружают зрителя в страстную борьбу сталкивающихся идей, которые овладевают сердцем человека, всей его жизнью. Не жертвенным ореолом окружает этих героев «Современник», а пониманием смысла отречения от жизненных благ во имя владеющей ими идеи. Театр играет эти пьесы с предельной искренностью. Он отвергает привычный техницизм готовых актерских приемов и ищет в каждом образе его человеческое зерно: «Современник» верит в героизм без парадности. Внутренняя серьезность доминирует в трилогии «Современника».

«Большевиков» зритель воспринимает особенно трепетно. Речь в этой пьесе идет о покушении на Ленина на заводе Михельсона. Ленин находится вне сцены, но все участники спектакля живут его судьбой. И хотя все мы знаем ход истории, сила напряженной атмосферы спектакля такова, что вместе с собравшимися на сцене большевиками заново, очищенно переживаешь смертельную тревогу тех лет. Зритель ни на минуту не прекращает думать о Ленине. И врывающиеся в течение действия телеграммы-распоряжения Ленина, которые диктует машинистке секретарь, вновь и вновь напоминают не только о грозящей потере, но о живом Ленине, о масштабе его государственных забот, о его внимании к каждому человеку — этот формальный прием приобретает глубокий смысл, становится художественной необходимостью.

Действие каждого из спектаклей развивается многопланово. Авторы пьес и постановщик трилогии Олег Ефремов не боятся разрывать временной ход и перебрасывать место действия: весь цикл построен полифонически, на перекличке различных эпизодов. Каждая из частей идет в предназначенной для нее установке, отвечающей смыслу пьесы и точно характеризующей эпоху. Мерцающая зеркальная, вращающаяся стена «Декабристов», за которой постоянно прослеживается второе параллельное действие, узкая улица {455} казарменного Петербурга второй половины прошлого века в «Народовольцах»; красный зал заседаний Совета Народных Комиссаров в «Большевиках» — эти приемы оформления таят в себе глубокий смысл и образно, порою вполне условно, но точно передают не только атмосферу эпохи, но и движение истории.

Поразительна сосредоточенность, с которой играется вся трилогия: между актерами и исполняемыми ими образами существует некоторое внутреннее духовное родство. Никто из актеров не пренебрегает так называемыми «выходными» эпизодами, отдаваясь им полностью. Первоначально начинаешь сравнивать, насколько фотографически точно отвечают исполнители соответствующим персонажам. Но эти напрасные соображения быстро покидают зрителя. Конечно, актеры внешне не противоречат играемым образам, но они — и это главное — с большой тонкостью добиваются той внутренней схожести, которая убедительнее самого подробного портретного натурализма.

Можно было бы перечислить актеров, которые крепко врезались в память, — для этого пришлось бы переписать почти всю программу. Но нельзя не упомянуть о Ефремове, который дает два несхожих образа — Николая I, еще молодого, худого, нетерпеливого, исполненного взрывной опасливой тревогой, и Желябова — собранного, сосредоточенного мыслителя, способного на трепетную любовь, такого душевно нам близкого и ясного. И. Кваша играет Пестеля и Свердлова. В его Пестеле есть одержимость, железная последовательность, несокрушимость. В Свердлове актер находит человеческое обаяние большевика, не только потрясенного происшедшей трагедией, но и озабоченного судьбой партии и страны. Это соединение любви и воли, нежности и силы делает исполнение Кваши остросовременным. Так же современен образ Софьи Перовской в исполнении А. Покровской, которая затем вновь воскрешает зерно этого образа в роли секретарши, диктующей, подавляя слезы, недавние распоряжения Ленина. Ядовитейший неожиданный портрет Александра II создает Е. Евстигнеев. Да и нельзя перечислить, повторяю, всех актеров, с такой внутренней наполненностью — при всем различии мастерства — исполняющих эти спектакли. И когда в финале «Большевиков» при вести о спасении Ленина, постепенно нарастая, звучит «Интернационал» и поднимается в волнении весь зрительный зал, этот финал достойно завершает серьезную, вдохновенную и честную работу театра.

1967. Публикуется впервые

# **{****456}** Львов-Анохин в театре имени Станиславского

Пути создания и становления театров разнообразны и сложны. Б. Львову-Анохину пришлось встретиться с коллективом, работавшим в самом начале еще со Станиславским, которому наследовали затем такие крупные и разные художники, как М. Кедров и М. Яншин. В силу многих обстоятельств порою трудно было говорить о последовательности и четкости эстетических позиций театра, прошедшего более чем тридцатилетний путь. Львов-Анохин получил в свое распоряжение не им сформированный коллектив. Ему приходилось охватывать задачи театра во всей их широте, заново думать не только о создании репертуара, о воспитании новых актерских и режиссерских кадров — обо всем том, что изнурительно тревожит, руководителей театра, — но, преимущественно, об установлении творческого единства труппы. Происходило некое завоевание коллектива режиссером, формирование нового театра. Все увереннее включается Театр имени Станиславского в театральную жизнь, чаще возникают на его сцене волнующие спектакли, заметнее становятся его актерские силы, определяется его сценический почерк.

Львов-Анохин взял на себя руководство этим театром, пройдя плодотворный путь работы в Театре Советской Армии. Там рядом с А. Д. Поповым, под его руководством сложились художественные убеждения, выявилась сильная и своеобразная режиссерская индивидуальность Львова-Анохина. Его никогда не занимала поза холодного экспериментатора, но его нельзя обвинить и в бессознательном эклектизме. За его энергичными поисками стоит художник бескомпромиссных требований. У него горячий ум: поиски ему нужны для того, чтобы глубже вглядываться в суть жизненных и театральных процессов. Он не согласен подчиниться однажды выработанному принципу или сумме приемов, в каждом спектакле он идет к новому для себя открытию. Он видит мир широко и глубоко, отнюдь не растворяясь в нем и не отказываясь от своей субъективной позиции. Он готов через автора и вместе с автором показать жизнь как бы в очищенном и сконденсированном виде. Он предельно инициативен и в этом смысле берет на себя ответственность за автора. Выбрав пьесу, в которую он поверил, увидев в ней отклик волнующим его мыслям, он всецело доверяет автору. Это можно было бы назвать безошибочным, утонченным чувством стиля. Он не подменяет {457} собой автора, он относится к нему уважительно, соблюдая абсолютную бережность к его тексту и образному миру. Он остается по отношению к автору рыцарски вежливым.

Именно в зависимости от автора он в своих лучших работах решает спектакль индивидуально и точно. Его режиссура не терпит приблизительности. Он признает единственность режиссерского решения и любит четкую графичность линий, за которой скрываются сила мысли и бунт чувств. Он хочет быть предельно конкретным и, чуждаясь слащавой красивости, доводит до остроты своеобразие пьесы.

В ЦТСА он ставил инсценировку «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого, передав атмосферу мужественной честности, которой проникнута эта книга. В «Фабричной девчонке» А. Володина, пьесе, вызвавшей интенсивную дискуссию, он разглядел ее чистоту и гуманность: в основе ясной, нарочито скромной постановки лежали размышления человека об ответственности за свою жизнь. Он сумел воплотить суховатую иронию Б. Шоу в «Профессии миссис Уоррен», горький трагикомизм «Средства Макропулоса» К. Чапека и жестокий обличительный пафос пьесы Назыма Хикмета «Всеми забытый», а «Добряки» Л. Зорина превратил в по-настоящему веселый спектакль, в котором история разоблачения молодого лжеученого Кабачкова рассказана иронично и назидательно, порою подчеркнутыми, преувеличенными сценическими приемами и красками.

В новом для себя театре Львов-Анохин по-прежнему одержим страстью к открытию новых имен, к постоянному расширению круга авторов. Достаточно назвать Ч. Айтматова с «Материнским полем» и М. Ганину с «Анной». Его интересуют поиски новых жанров, обновление и усложнение старых. Он смело делает опыты в области лирической эксцентрики или явно подчеркнутой публицистической сатиры. Он первым поставил «Шестое июля» М. Шатрова, открыв доступ на сцену документальной драматургии. И намеренная лаконичность этого спектакля-стенограммы, спектакля-протокола, и разгул буффонады в «Энциклопедистах» с уморительным оркестром пожарной охраны, сверкающим медью касок и труб, и чистота своеобразного лирического эпоса в поэтическом спектакле-монологе «Материнское поле», и грустная ироничность режиссерских приемов в «Серафиме, или Трех главах из жизни Крамольникова» — все это живет сегодня на сцене Театра Станиславского {458} в своеобразном и закономерном единстве. Львов-Анохин делает последние выводы из раз принятых для себя положений и может быть сценически чрезвычайно подробен в описании сурового быта в «Анне» или почти геометрически прост и алгебраически точен в «Антигоне» и «Медее». Здесь есть необходимое творческое самоограничение, не позволяющее режиссеру внутренне распускаться и заключающееся в строгом отборе выразительных средств — своеобразный и трудный аскетизм на пиршестве современной театральности. Возможно, в деятельности Львова-Анохина сказывается одновременно полученное им образование — и театроведческое и режиссерское. У него всегда сохраняется острый критический взгляд на поставленные им спектакли — самонадеянная заносчивость не относится к числу его недостатков.

Не всегда поиски театра приводят к одинаковому успеху. Если, например, блестяще удался перевод на язык сцены повести Чингиза Айтматова, то грубоватое сценическое воплощение поэмы Э. Багрицкого «Дума про Опанаса» привело к огорчительной неудаче. В лирическую эксцентриаду «Серафима» иногда вторгаются ненужные бытовые краски, а в «Энциклопедистах» принцип буффонады, требующий предельного вкуса, внезапно нарушается излишним актерским нажимом.

Мы часто говорим о необходимости творческого разнообразия театров, но, вступая в споры, обычно выбираем для себя нечто одно, невольно становясь на сугубо субъективную точку зрения. Но ведь речь идет не о предпочтении каждым из спорящих близкого ему художника, а об органическом утверждении каждым театром своего лица, своего творческого «верую». Путь Львова-Анохина иной, чем путь Любимова или Эфроса, и это естественно. Заслуженный шумный успех спектаклей Театра на Таганке или ряда постановок А. Эфроса сразу породил неумелые подражания в московских и немосковских театрах. В работе Театра Станиславского нет ни малейшего желания повторить чей-то, хотя бы чрезвычайно удачный прием. Он идет своим, строгим, самостоятельным путем, в котором внешняя сдержанность соединяется с ясно ощутимым чувством собственного достоинства.

В творчестве Львов-Анохин, вероятно, ближе всего к «Современнику». У них общие исходные позиции, общие «предки». Поэтому даже такой, казалось бы, философски отвлеченный драматург, как Ануй, становится на сцене Театра Станиславского в «Антигоне» и «Медее» конкретным {459} и зримым. Но еще важнее, что при всем стилевом разнообразии спектаклей Львова-Анохина, все они — и философские драмы Ануйя и современные бытовые пьесы — объединены и пронизаны силой тех нравственных идей, которым служит его театр, неистребимым желанием утвердить на сцене тот строй этических требований, который мы должны предъявлять к своему современнику. Режиссер с какой-то доверительной чуткостью относится ко всему, что служит в человеке проявлением этой высокой нравственной нормы. Потому-то в своих спектаклях Львов-Анохин готов устремиться и на таежную стройку, и в далекую Киргизию, и в ателье провинциального фотографа, всюду вместе с автором утверждая, негодуя, иронизируя, осуждая или отвергая. Потому-то для него так существенно важно разнообразие и многокрасочность аспектов действительности.

Подобно тому, как точен Львов-Анохин в определении жанра спектакля, подбирая к каждому из них особый ключ, он не только последователен в решении каждого образа, он одновременно доверчив и требователен к актеру; чем больше он ему доверяет, тем больше от него требует и всякий раз ищет особых приемов в работе над новым спектаклем. Именно поэтому он добивается того, чтобы обобщенные сценические образы были наполнены конкретным психологическим и жизненным содержанием, а бытовые — поднимались до степени обобщения. При всем жанровом разнообразии спектаклей характеры вырастают в них из жизни, понятой в самом глубоком и существеннейшем смысле.

В связи со спектаклями Львова-Анохина неизбежно возникает столь часто дебатируемый вопрос об интеллектуальности театра. Я бы сказал, что чем серьезнее и острее поставленные в пьесе проблемы, чем больше размышлений по ходу своему вызывает спектакль, тем он содержательнее и в эмоциональном смысле. Львов-Анохин боится обратить театр в место логических построений, он знает его эмоциональную силу и относится к ней как к драгоценности. Мысль человека сливается для него с эмоцией, как бы становится чувством. Когда-то Немирович-Данченко говорил, что сила интеллектуального воздействия театра определяется главным образом глубиной и неотвязчивостью размышлений уже после спектакля, когда к нему хочется возвратиться вновь и вновь, подобно тому, как перечитываешь книгу. Именно к такому театру стремится Львов-Анохин.

{460} В «Антигоне» белые штрихи на черном фоне обозначают строгий контур комнаты, где происходит действие. Почти условны в своей предельной скупости мизансцены. Но в жесткой графике рисунка на фоне черно-белого «чертежа» комнаты, в стремительных и четких ритмах диалогов-диспутов актеры создают полнокровные и узнаваемые характеры.

Лукавый и горький здравый смысл Креона — Е. Леонова, полудетскую угловатость, трепетную порывистость Антигоны — Е. Никищихиной, добродушное равнодушие стражника — Л. Сатановского мы воспринимаем как живые проявления сложных конкретных характеров. «Антигона», поставленная Львовым-Анохиным в стиле классической и умной скупости Ануйя, сохраняет дух русского театра, его темперамент и глубокий психологизм. В «Медее» пять совсем молодых актеров, едва ли не дебютантов — Ж. Владимирская, Т. Назарова, Б. Романов, Д. Гаврилов, В. Коренев, — на почти пустой сцене, без помощи каких-либо постановочных эффектов держат зрительный зал в высоком интеллектуальном и эмоциональном напряжении. И, наоборот, в «Анне», где неизбежна масса бытовых подробностей, где режиссеру важен бытовой колорит каждой фигуры, за определенностью персонажей вырастает обобщение, обнаруживается способность людей жить большими мыслями и чувствами — в усталой, причудливо соединяющей хрупкость и резкую грубоватость Анне — Быковой видишь незаурядную духовную силу, а в нелепой, кудлатой, вульгарно накрашенной Соньке — Никищихиной — способность к чистейшей в своей безоглядной преданности любви.

Можно говорить о несомненном росте исполнительской культуры Театра Станиславского, о возникающем стилевом единстве ансамбля, о рождении плеяды обещающих актеров, о талантливом Г. Буркове, которому Львов-Анохин поручил не только ряд ответственных ролей, но и исполнение гоголевских «Записок сумасшедшего», о А. Филозове, В. Бочкареве, Л. Поляковой, о том, что индивидуальность П. Глебова обрела качественно новое звучание в таких спектаклях, как «Анна», об удивительном актерском перерождении Е. Леонова, привычно считавшегося комедийным актером, но создавшего образы большой драматической силы и философской остроты, о победах О. Бган и И. Козлова в «Маленьком принце», ярких удачах Г. Рыжковой, Д. Ритенбергс, Л. Савченко, А. Глазырина, В. Анисько, Ю. Мальковского, об интересно {461} заявившем о себе в «Святой ночи» П. Карваша молодом режиссере — Г. Соколове.

Так постепенно утверждается уверенность в жизнеспособности коллектива, и тем ответственнее ожидания, связанные с театром, которому предстоит последовательное развитие и углубление линии, намеченной такими внутренне масштабными спектаклями, как «Материнское поле», «Анна», предстоит встреча с произведениями большой классики. Перед театром возникают серьезные задачи, и было бы обидно, если бы он от них отошел.

1968. Публикуется впервые

# Юрий Олеша

Я встретился с Юрием Олешей в середине двадцатых годов, когда происходило настойчивое сближение молодых литераторов с Художественным театром, который взял на себя инициативу приглашения ряда начинающих талантливых беллетристов в драматургию. Среди них оказался и Юрий Олеша. Не забудем, что все эти молодые писатели вошли в литературную жизнь в самом начале революции, были тесно с нею связаны, впитали серьезный для своих лет жизненный опыт, выдвигали проблемы, существенные для всего будущего страны, в особенности для молодежи, — проблемы, в решении которых они были кровно заинтересованы.

Олеша нес на себе печать двадцатых годов, когда вопрос столкновения Советской страны с капиталистическим окружением, проблема «кто — кого» возникали с обнаженной резкостью и тема двух противостоящих друг другу миров властно требовала художественного решения. Эта тема благодаря своеобразию личности Юрия Олеши приобретала у него особую остроту. Олеша хотел философски осмыслить действительность, наполненную для него, особенно в те «нэповские» годы, мучительными противоречиями. Олешей владела тоска по новому миру, он ненавидел мир прошлый. И эта тоска, и вера в новый мир, и отвращение к прошлому захватили его с неистовой силой, и ни у одного писателя контраст между мечтой и психологическим наследием прошлого не получил такого разительного выражения.

Олеша видел мир ярко и празднично, все его сложное «я» стремилось к радостному творчеству, преобразующему мир. Все, что созидало новый мир, его увлекало. Он порою {462} как бы наивно удивлялся все вновь и вновь открывающейся ему красоте мира, отнюдь не в ее абстрактном понимании, а в самом конкретном, и именно это конкретное и обыденное казалось ему иногда фантастически прекрасным. Его могли восхищать узоры на камне, его поражало оперение птиц, походка человека, интонации голоса, предметы, созданные природой или руками человека. Так возникали его неожиданные сравнения, в которых он уподоблял большие явления природы явлениям обыденным, предметам и вещам на первый взгляд случайным, едва заметным глазу, но в которых ему виделась своеобразная затейливая красота. Его художественное мышление было метафорично, а метафоры открывали действительность по-новому, так зорко он умел и любил видеть. Низменное и возвышенное противопоставлялись по излюбленному им закону контрастов. Он в самой обыденности обнажал поэтическое начало и в привычной «красивости» царящую серость. Его мышление шло особым художественным путем. Силой чарующих красок он творчески воссоздавал мир. Больше всего его интересовал вопрос становления этического облика нового человека, гармонической личности, без которой он не мыслил создания нового мира. А в этот мир, освобожденный от старых привычных предрассудков, он верил беспрекословно. Его захватывали сложные и противоречивые пути рождения нового мира, и в них он жаждал разобраться со всей строгостью и личной ответственностью.

Из всех жанров литературы для выражения предельно волновавших писателя вопросов и теснившихся в его фантазии образов больше всего подходила драматургия, где особенности его творчества — философские и художественные — выявились необычайно отчетливо. Олеша всегда удивлялся могуществу театра, его великой чудотворной магии. И преклонялся перед такими мастерами, как Мейерхольд и Станиславский. Олеша видел в театре возможность созидания особого мира. Мейерхольд, Станиславский и другие режиссеры, с которыми он встречался, творили на сцене новую реальность, то есть делали именно то, о чем он мечтал. Олеша любил кулисы, ему нравилось работать в напряженной, изменчивой атмосфере театра, участвовать в творении новых образов, в пространственном решении спектакля, присутствовать при возникновении особого, непредвиденного мира.

Олеша понимал, что именно в театре проблема нового человека, обнаружение его самых сокровенных, иногда подсознательных {463} чувств и мыслей становились ощутимо конкретными — и вместе с этим возникало и их философское осмысление. Над своими пьесами Олеша всегда работал вместе с театрами. Два беллетристических произведения — «Зависть» и «Три толстяка», которые затем получили новую сценическую жизнь в Театре Вахтангова и в МХАТ, драматургически совсем не повторяли своих первоисточников. «Заговор чувств» отнюдь не является инсценировкой «Зависти». Я лично думаю, что «Заговор чувств» сильнее «Зависти».

«Заговор» — это новое по конструкции произведение, в котором даже исчезли герои, имевшие глубочайшее значение для повести, как, например, Володя. Утеря его в повести была бы катастрофой, отсутствие его в пьесе не замечается, может быть, именно потому, что тема, обозначенная в названии повести «Зависть», имеет в пьесе как бы вторичную, более узкую значимость. Пьеса шире и крупнее. В ней идет речь не только об одном, хотя бы и обобщенном, гиперболизированном чувстве зависти. Олеша берет чувства в целом, в комплексе, включая в их понятие все содержание духовной жизни человека. Название пьесы у Олеши точно попадает в сердцевину произведения — именно о заговоре трудно истребимых, тягостных, порою слепых, подпольных чувств, впитанных веками, а также об искривляющем влиянии этих чувств на весь духовный облик человека говорится в пьесе. Олеша предопределил проблему, которая в течение многих лет будет занимать советское общество — проблему перестройки сознания, создания новой этики, новых требований к человеку, проблему, неизбежно связанную с переустройством общества — и социальным и психологическим. Олеша отнюдь не упрощает эту проблему, не сводит ее к вопросам педагогики. Он воюет за самую идею человека — за достоинство человека социалистического общества. Олеша видит, насколько прошлое с его мнимой свободой чувств вгрызлось в человека, и хочет разгадать стойкую природу враждебных чувств, силу и цепкость которых он презрительно, но болезненно ощущает. Он хочет сорвать романтический покров, которым прикрываются себялюбие, зависть, низкая ревность, стяжательство — все, с чем надо бороться упорно, тяжко, что будет противиться, принимать красивые позы, угрожать, просить о милости, сентиментально рыдать, радужно приукрашиваться — противостоять мечте Олеши, которая уже входит в жизнь, которая близится к осуществлению. Олеша хочет очищения чувств. Мечтая о {464} новой романтике, он сам — подлинный романтик в самом глубоком и прекрасном смысле этого слова — готов стать исследователем, строгим аналитиком, беспощадным хирургом, вскрывающим сложнейшие побуждения человека. Этот романтик, этот склонный к парадоксам поэт не верит никому на слово — ему до боли необходимо проникнуть в сердцевину человека.

Театр для Олеши был всегда миротворчеством. В этом смысле он оставался поэтом и в театре. В «Заговоре чувств» он образно, смело, яростно рассказывает о бунте «старых чувств» и с необыкновенной психологической зоркостью разоблачает этот злой бунт в лице Ивана Бабичева — «короля пошляков», человека, носящего с собой пуховую подушку: это, разумеется, не расхожий символ, а полное высокого и иронического смысла обозначение спокойной жизни, мещанства, возведенного в заповедь. И рядом с ним драматург лепит образ молодого человека — Кавалерова, которого внешне завлекательный бунт приводит не к высоким идеям, а к пуховой постели вдовы Прокопович. Олеша ироничен, парадоксален, порою нарочито пародиен, он издевается, гиперболизирует, насмешничает — ему это нужно для выявления основной темы. Он готов противопоставить соблазнительной подушке Ивана Бабичева изобретение нового вида колбасы, ему не терпится вырваться из темных, затхлых, заставленных душной мебелью комнат старых квартир в свободные просторы новой фабрики — пускай даже она и называется «Четвертак» и в ней всего-навсего выделываются новые сорта колбасы, но она назло Кавалерову с его предвзятостью и завистью предназначена для людей, она светла, ясна и чиста. Олеша намеренно доводит свою мысль до почти парадоксального выражения.

Напрасно упрекают Андрея Бабичева в упрощенчестве, в примитивности мышления. Вряд ли это замечание правильно в общей концепции драмы. Олеше нужно утвердить создание нового мира как творчества даже в вещах на первый взгляд второстепенных. Его Андрей ценит литературу, любит спорт, ему органически противно погружаться в тину упоительного болота, которым предельно наслаждается Иван Бабичев. Смелость Олеши и заключалась в том, что он вскрыл разорванную двойственность, гнилую лирику Ивана и Кавалерова, их тоску и отчаяние. И он вызывающе дерзит, противопоставляя философичности Кавалерова фабрику «Четвертак», а на самом деле — душевную цельность Андрея Бабичева.

{465} Так пьеса «Заговор чувств» говорила о созидании, о творчестве. Созидание в ней побеждает. Для Олеши иначе и не могло быть. Но его волновала и другая мысль, предостерегающая об опасности, наступление которой он подозревал и которая выражена менее откровенно, чем в образе Ивана Бабичева. Его волновал вопрос о том, как старые «подпольные» чувства могут овладеть человеком-строителем, созидателем мира нового. Об этом он намеревался писать в пьесе «Смерть Занда». От его труда осталось много набросков, по которым можно, к сожалению, лишь догадываться о замыслах автора. В этой пьесе Олеша предостерегал: если разоблачен и разбит непосредственный «заговор чувств», то еще многое живет в подсознании современного человека, с чем необходимо бороться. Но замысел пьесы так и не получил последовательного творческого разрешения, хотя, несомненно, для творчества Олеши эта пьеса означала бы новый значительный этап. Олеша понимал, что человек, вышедший из старого мира, если это человек творческий, не окажется на позициях Ивана Бабичева, но что в нем самом может возникнуть спор, спор внутренний о выборе жизненного и общественного пути. Такой спор ведет сама с собой героиня пьесы «Список благодеяний» актриса Леля Гончарова. Тоскующую, мятущуюся, сомневающуюся и жаждущую подлинной истины актрису, ведущую «список благодеяний» и «список преступлений» Советской власти, Олеша отправляет за рубеж, чтобы непосредственно столкнуть ее с буржуазным миром. Ее смятенность неизбежно должна там получить разрешение. Так оно и случилось. Гончарова попадает в атмосферу шантажа и спекуляции, соприкасается с миром торгашеской эстрады, перед ней бледнеет «список преступлений», он опровергнут действительностью, и становится ясен ее путь. Она присоединяется к демонстрации безработных и гибнет. Обнажая основной конфликт, Олеша порою даже упрощает и схематизирует капиталистический мир (вспомним, что пьеса появилась на рубеже двадцатых — тридцатых годов). Конфликт двух миров, конечно, сложнее и многообразнее. Но Олешу интересует не столько подробное описание действий западных провокаторов, обрисовка отдельных черт капитализма важна не сама по себе, а лишь как предлог, как лакмусовая бумажка, которая помогает раскрытию подлинной сущности актрисы Гончаровой, судьба которой волнует драматурга.

В пьесе «Три толстяка», предназначенной для детей, Олеша создает полуфантастические, полуреальные, то радостные, {466} то злобные, то лирические, то комические образы, он вводит нас в атмосферу призрачной сказки, но говорит о той же противоположности двух миров, о началах добра и зла — этому посвящена сказка, полная тончайших метафор, прелестного юмора и светлой веры в жизнь. Олеше необыкновенно близко непосредственное, свежее, детское восприятие радужного мира. Он строит свои метафоры по какому-либо одному выдающемуся признаку, как бы скрывая сложную цепь взаимно связанных ассоциаций: оттого пьеса увлекает детей и восхищает взрослых своей озаренностью. В «Толстяках» побеждает светлый юмор Олеши — в нежнейшем образе доктора Гаспара с его простенькой, наивной песенкой, в рефренах-поговорках неудачливого продавца воздушных шаров, в речах прожорливых толстяков. Побеждает и лирика Олеши в образе храброй Суок, честных циркачей, в общей жизнерадостной атмосфере цирка.

Юрий Олеша оставил советскому театру количественно небольшое наследие. Это произошло преимущественно из-за сознания величайшей ответственности художника перед искусством и перед собой. Он судил себя строже, чем читатели и зрители, и ясно, слишком ясно, думал о недостатках своих пьес. Перечтем его записные книжки, вглядимся в его творческие планы, в отклики на текущую театральную жизнь. Его отнюдь не привлекает примитивный перенос уже использованного в драматургии в современное искусство. Олеша мучительно задумывался над сущностью современного конфликта. Он искал причинное обоснование сюжетных поворотов — например, самоубийство, ревность, убийство — в современной обстановке. Разрабатывая возможные их мотивы, он рассуждал отнюдь не отвлеченно, а изобретал множество ситуаций, отказываясь принимать примитивные драматургические решения. Углубленно и упорно экспериментируя, Олеша создавал свою творческую лабораторию. Свидетельством служат бесчисленные варианты «Смерти Занда». Он пишет ряд блистательных сцен, в которых всякий раз ставит новую задачу. Он как бы оттачивает перо, ищет своеобразных неожиданных столкновений, точного сценического слова.

Я не знаю, можно ли по сохранившимся отрывкам воссоздать так и не написанную Олешей пьесу, но эти отрывки так же прекрасны, как эскизы художника к будущей картине. Как мы наслаждаемся эскизами Иванова или Репина, точно так же мы испытываем огромное удовольствие от этюдов Олеши и с уважением и осторожностью входим {467} в лабораторию творчества, оставленную нам писателем.

В этой лаборатории мы снова встречаем черты, которые в своей совокупности и определяют особенности драматургии Олеши. Его этюды носят особый характер. В них как бы заключено зерно будущих пьес. И в них Олеша сохраняет свою парадоксальность. Он держит зрителя в постоянном напряжении. Согласно правилам его драматургии, необходимо ставить действующих лиц в затруднительнейшие, но вполне оправданные «предлагаемые обстоятельства», чтобы зритель вместе с ними задумывался, тревожился, искал выхода. Подробные мотивировки не очень заботят Олешу. Он предпочитает одну ясную и точную мотивировку многим причинностям; с его точки зрения, излишек мотивировок может только сбить с толку читателей.

Я уже писал, что Олеша удивляется миру, он открывает его как бы заново, точно так же он обостряет любую ситуацию, чтобы ее заново увидел зритель. Заботясь о начальной свежести впечатлений, он понимает, что ее нельзя добиться без упорного совершенствования мастерства.

Он скрупулезно работает над пьесой (урок драматургам!), достигая концентрированной чистоты, умело направляя внимание зрителя на то, что нужно ему, Олеше, что делает его сложную мысль отчетливой, ясной. Порою он пробует приемы, взятые из арсенала привычного театра. Так, вряд ли сон Кавалерова в «Заговоре чувств» может быть причислен к тем новым и чистым приемам, которых добивается Олеша. Но Олеша неизмеримо чаще экспериментирует, ведь ему не легко давалось овладение приемами того театра, о котором мечталось. По его лабораторной работе видно, каких усилий и какой изобретательности стоило Олеше находить эту предельную прозрачность, за которой, повторяю, скрывается большая сложность.

Из десятков приемов, рожденных его беспредельной фантазией, он выбирал наиболее прозрачные и наиболее точные. Он понимал действенную сущность театра и тяготел к некой новой мелодраме. Ее элементы несомненно наблюдаются даже в «Заговоре чувств», еще в большей степени — в «Списке благодеяний». Но мелодраматизм получал у Олеши новое применение, как бы заключая в себе свою противоположность. Мелодраматические ситуации канонической драматургии данного жанра были рассчитаны на явно чувствительное восприятие зрителя, на сладкое {468} «дрожание чувств» актера. Пьесы Олеши совершенно лишены подобного оттенка. Он отнюдь не проливал слез над судьбой актрисы Гончаровой и отнюдь не сочувствовал страданиям Кавалерова. Несмотря на удивление перед миром, Олеша в своем удивлении трезв и реален. Измышляя обостренные сюжеты пьес и повестей, он ни на минуту не теряет конкретной почвы, они вещественны, предметны. В его повестях и пьесах появляются даже элементы натурализма, натурализма отвращения, но они оттеняют поэтическое начало произведений. Метафора является основным качеством, основным законом его драматургии, она выражается в самом сценическом слове, которое никогда не носит узкобытового характера, подчиняясь определенному ритму, оно всегда скрывает в себе частицу поэзии. Расшифровывая пьесы Олеши, мы часто рискуем лишить их обертонов, составляющих их неповторимую прелесть, и сложнейших ассоциаций, возникающих в сознании читателя. Ведь дело не только в блистательном диалоге или обилии сравнений, которыми усеяна драматургия Олеши. Подушка Ивана Бабичева, колбаса Андрея, гадкий утенок, серебряное платье, флейта западноевропейского антрепренера, появление бога песен Улялюма — все это перечень сценических метафор, за которыми скрываются образные и притом совершенно конкретные философские понятия. Старый мир непосредственно связан с подушкой Ивана Бабичева, стремление к благу — с колбасой Андрея Бабичева, образ гадкого утенка — с мечтой о славе Лели Гончаровой, флейта антрепренера — со спекуляцией на искусстве, тема безработицы парадоксально связывается с образом Чарли Чаплина.

Олеша отрекается от символизма, но он бесконечно верит в метафорическую силу театра. От этого так убедительна прозрачная лексика Олеши. За текстом его диалогов скрывается глубокий подтекст, и только поняв его, можно проникнуть в творчество Олеши.

Олеша очень сценичен. Он чувствует театр и его законы, он приемлет театральные требования, но одновременно, как подлинный драматург, диктует и свои непреложные требования театру, и театр обязан им подчиниться, как бы трудно ни было их воплотить. Такое взаимодействие плодотворно, оно и составляет основу творческого содружества драматургии и сцены.

Мне кажется, что драматургия Олеши получит новое и сильное освещение на сценах наших театров.

В кн.: Ю. Олеша. Пьесы. М., 1968

# **{****469}** Гастроли итальянского театра

Гастроли труппы Проклемер — Альбертацци явились новым свидетельством несомненной силы и разнообразия итальянского театра. Этот театр во многом отличается от виденных нами, в том числе от театров стабиле. По своей организационной структуре труппа ближе к традиционному итальянскому типу. Во главе ее стоят два протагониста, интересы и индивидуальные особенности которых и определяют выбор репертуара и даже характер режиссерской интерпретации.

Проклемер и Альбертацци не связывают себя с определенной режиссурой, всякий раз выбирая наиболее подходящего постановщика для полюбившейся им пьесы, порою выдвигая его из своей среды. На их бродячей сцене фигурировали и такие мощные и оригинальные художники, как Скуарцина и Дзеффирелли, способные возглавить и определить творческий стиль целого коллектива, и сравнительно молодой Монтемурри, бывший когда-то актером их постоянно меняющейся труппы, и, наконец, сам Альбертацци. Все это говорит, что не в режиссуре Проклемер — Альбертацци видят драгоценное зерно театрального искусства, хотя режиссурой отнюдь не пренебрегают. Они стоят на защите исконной традиции итальянского театра, а именно свободного актерского волеизъявления, но настойчиво хотят избавиться от художественных компромиссов, прежде с ним связанных, и найти для него новую форму. Понимая настоятельную необходимость строгой отточенности спектакля, принимая режиссуру по существу, а не по принуждению, они мечтают о том, что режиссеры помогут воплотить их актерские затаенные мечты и планы и будут пребывать с актерами в полной гармонии и взаимопонимании. Более того, они отнюдь не желают ограничиться выбором хороших и эффектных ролей — они думают о предназначении театра и готовы сочетать свои творческие актерские желания с широкими общественными задачами. В этом они видят преодоление старого греха итальянского театра — самодовлеющего гастролерства. Они добиваются, чтобы их спектакли были не только на уровне современной театральной культуры, но и дорогих для них нравственных и социальных требований. Такова та новая струя, которую вносит их труппа в театральную жизнь Италии.

Спектакли, которые они привезли в Москву, доказали правомерность такой позиции, творческое на нее право. {470} И хотя «Агамемнон» Альфьери и «Такая, как ты хочешь» Пиранделло поставлены разными режиссерами — трагедия Альфьери Давидом Монтемурри, а пьеса Пиранделло самим Джорджо Альбертацци, — тем не менее в спектаклях заключено много общего, касающегося и режиссерских принципов, и манеры актерской игры, и этических взглядов их руководителей.

Между Альфьери и Пиранделло лежит промежуток почти в полвека, но театр обе пьесы делает предлогом для ярко современных спектаклей. Альфьери до настоящего времени не забыт итальянским театром. Мне пришлось видеть в Риме в труппе знаменитого итальянского актера Гассмана, к которой ранее принадлежала Анна Проклемер, «Ореста» в постановке самого Гассмана, игравшего и главную роль. Спектаклю была придана некая неоромантическая окраска; такой же романтизм пронизывал и исполнение Гассмана. Режиссер Давид Монтемурри и художник Мурицио Монтеверди избрали другой путь. Во многом он определялся выбором театрального помещения для премьеры. Она состоялась в Виченце, в театре Олимпико, поражающем своей архитектурной гармонией. Полукруг амфитеатра окружает в нем орхестру, сама сцена построена по принципу античного театра — с узким просцениумом и неизменяемым архитектурным порталом. Актеры приближены к зрителю, и их фигуры ярко выделяются на фоне портала с его неназойливыми лепными украшениями. Уходящие в перспективу декоративные улицы были завешены в данном спектакле шторами. Архитектура театра обусловила и мизансцены — скупые, четкие и немногочисленные, — отвечающие драматургическому построению трагедии Альфьери. Этот мизансценированный принцип Монтемурри и Монтеверди перенесли и в гастрольный спектакль. Они не реставрируют театр Олимпико, они транспонируют его в условия обычного ренессансного театра и призывают на помощь свет, который позволяет им властно распоряжаться сценическим пространством и неожиданно высвечивать действующих лиц. Декоративное решение порою кажется, однако, чрезмерно симметричным, приближенным к условиям сцены театра Олимпико. Но вместе с тем в данном варианте присутствует и нечто повое, что лишает декорацию гармонического спокойствия театра Олимпико. Детали дворца, колонн говорят о том, что в Аргосе отнюдь не благополучно. Театр как бы переносит действие в уже тронутый временем и первыми разрушениями город. Колонны обнажают свой {471} костяк, у статуй обломаны руки. Зритель волен объяснить такое решение двояко — или как катастрофический образ Аргоса, или как намек на то, что спектакль разыгрывается в наши дни на фоне одного из полусохранившихся античных зданий. Но и в том и в другом случае впечатление неблагополучия несомненно сохраняется. Театр не рассчитывает на точную историческую достоверность, об этом красноречиво говорят костюмы спектакля, в которых античные мотивы порою смешаны с современными деталями, а порою (костюм Эгисфа) почти исчезают. Театр не хочет воскрешать в сотый раз печальную историю Атридов. Менее всего он останавливается на трагической вине Агамемнона, затемняя преступное прошлое его рода. В этом смысле исполнитель Агамемнона Джорджо Альбертацци спорит не только с античной легендой и ее философией, но и с Альфьери. Он отметает тяготеющее над Агамемноном предопределение. Ему милее любимый народом владыка после победы над Троей, несущий с собой мир и радостно встреченный терпеливо его ожидавшими аргосцами. Альбертацци снимает Агамемнона с трагических котурнов; он готов приблизить его к зрителям всеми, средствами, даже не боясь обеднения и сужения образа; всю вину он перекладывает на плечи Клитемнестры, в свою очередь лишенной силы вырваться из-под гнета своей погибельной страсти к Эгисфу. Агамемнон — Альбертацци охотно меняет костюм воина на домашнюю одежду. Он жаждет покоя, хочет рассеять зародившиеся подозрения. Он царствен и прост. Порою кажется, что Альбертацци в роли Агамемнона чрезвычайно доверчив, но таков, видимо, замысел артиста. На контрасте праздничного приезда Агамемнона и тревожной атмосферы Аргоса и строит режиссер спектакль, разрезая действие острыми и кричащими звуками музыки и беспокойно меняя освещение. В трагедии Альфьери он ищет вместе с исполнителем материал для психологической драмы, во всяком случае, актеры не совершают ни одного поступка, не найдя ему внутреннего оправдания. И здесь наступает торжество исполнительской манеры Анны Проклемер.

Подобно толкованию Агамемнона, и Клитемнестра в исполнении Проклемер менее всего охвачена трагическим ужасом. Проклемер отнюдь не склонна оправдать Клитемнестру, но она стремится до конца понять ее, ее личную вину. И действительно, шаг за шагом, от реплики к реплике Проклемер погружает нас в противоречивую душу своей героини. Две стихии живут в душе этой высокой, {472} стройной и строгой женщины. Она не может простить Агамемнону судьбу своей дочери Ифигении, и она сгорает страстью к Эгисфу, в котором нашла прибежище, опору, в которого верит и которому не в силах сопротивляться. Она не замыслевала убийства Агамемнона, она совершает свое преступление как в тумане, подчиненная другой властной воле, воле Эгисфа. Для нее, приученной жить без Агамемнона, которого она давно не любит, его приезд после десятилетней разлуки — тяжелый удар. Клитемнестра — Проклемер смотрит на него отчужденно, еще подавляя в себе все нарастающую враждебность; ею все больше владеет безнадежность и сознание безвыходности создавшегося положения. Она очень умна, у нее испытующий взор, направленный на Электру и Агамемнона, она словно допытывается, что творится в их душах. Все оттенки владеющих ею чувств Проклемер передает строго, сжато, нигде их не расплескивая. Не прибегая к стилизации, она сохраняет некий античный отпечаток в лишенной нервности пластике, в гордой посадке головы, в законченности жеста. Все время представляется, что ее Клитемнестра несет еще большее внутреннее содержание, какую-то внутреннюю горечь, плод долгих раздумий и терзающих переживаний. Внешне замкнутая, она не дает простора внезапно вспыхнувшим страстям, которые не горят обжигающим пламенем, а тлеют внутри — мучительно и постоянно. Так законченно и точно Проклемер играет свою Клитемнестру.

К сожалению, она не находит опоры в Эгисфе — Франко Грациози. Грубоватый, энергичный, он рисует своего героя лишь красками отрицательными и выпадает из общего стиля спектакля, который поддерживается и Электрой — Дантэлой Нобили и рядом исполнителей эпизодических ролей — вплоть до исполнительницы молчаливой роли Кассандры, запоминающейся преимущественно своим экстатическим взглядом пророчицы и рабыни. Монтемурри последовательно провел свой замысел через исполнителей, и, может быть, лишь напрасная резкость музыкальных кусков нарушает общее впечатление.

Второй спектакль труппы — «Такая, как ты хочешь», неизвестная у нас пьеса Пиранделло, продолжающая его постоянную тему — о зыбкой грани между действительностью и мечтой, между маской и лицом. Но Альбертацци, являющийся на этот раз и режиссером спектакля, не соглашается с таким привычным и ограничительным толкованием Пиранделло, во всяком случае, данной пьесы. Вспомним, что он не одинок в подобном отношении к Пиранделло — {473} уже Эдуардо Де Филиппо расширял понимание итальянского драматурга за грани привычного и изощренного парадокса. Эдуардо Де Филиппо интересовало утверждение через острую форму и поразительные образы Пиранделло подлинного гуманизма, настоящей человечности. Альбертацци и Проклемер являются союзниками Де Филиппо на этом пути. История «неизвестной», возвращенной в дом своего мужа, волнует их не своей загадочностью, и они не тратят излишнего времени на разгадку как будто главной, заданной автором задачи, кем же является «неизвестная» — действительно ли Чией или самозванкой, дерзко претендующей на место покинувшей мужа жены. Эту несколько детективную и беспокойную интригу автора спектакль намеренно отводит на второй план и не очень-то раздражает любопытство зрителя. Естественно, театр отнюдь не приглушает интереса зрителя к построенным — как всегда у Пиранделло — острым сюжетным ходам, но он переводит его в другой, глубокий психологический план — о чистоте человеческой, о человеческом доверии, сосредоточивая внимание на сложнейших извивах и ходах человеческих переживаний, вырывающихся за пределы уединенных и замкнутых. Спектакль начинается очень остро. Словно погружаешься в пряную атмосферу «Сладкой жизни» Феллини. Хотя действие происходит в Берлине спустя десять лет после первой мировой войны, исторических, а тем более локальных примет мало и в декорациях и в самой мизансценировке — художником спектакля на этот раз является Лука Сабателли, отлично передавший порочно изысканную атмосферу большого столичного города извилистыми рисунками на стенах и неверным освещением просторной условно обставленной комнаты. Контрастом к первому действию служат последующие два, происходящие в серебристо-голубом, полном воздуха холле богатой итальянской виллы. К сожалению, здесь замысел не до конца воплощен художником, и данная декорация кажется не обширным пространством, а некой пустотой, а ее серебристость граничит с несколько опереточной роскошью. Но, как бы то ни было, замысел художника и режиссера, законченный и четкий в первом действии, не до конца воплощенный в последующих, очевиден. На этом фоне и разыгрывается драма «неизвестной», поднятая искусством Анны Проклемер до полной и мастерской выразительности.

Ее исполнение сливается с общим замыслом спектакля, и «преодоление пиранделлизма» сказывается в ней особенно {474} явственно. Проклемер играет сильно и смело. Тема «падшей чистоты» развернута ею в первом акте в разнообразии неожиданных, порою огорошивающих переходов. Иногда даже кажется, что ее дерзостная игра где-то граничит с опасностью безвкусия — таков, например, почти эстрадный танец этой полуобнаженной женщины с бутылкой шампанского, — но быстро налетевшее впечатление быстро исчезает: Проклемер не пользуется соблазнительной возможностью обратить танец в сольный номер и превращает его в исполненный отчаяния и безнадежности монолог, вскрывающий измученную душу Чии. Проклемер танцует этот рискованный танец с отвращением к самой себе, к окружающим, с тоской и безверием. Этот танец — не только ироническое самообнажение, он и решительное, вызывающее самообвинение. Потому-то эстрадный номер не служит столь любимой актрисами тщеславной возможности самодемонстрации. Это своего рода ключ к пониманию Чип, ее надежд и тоски. Потому в нем нет и патологии — он оправдан существом образа. И, доведя до предела остроту сценического рисунка в первом акте, Проклемер резко меняет его в последующих. Куда ушла эта вызывающая и привычная походка! Жаждой чистоты, верой в людей, мягкой женственностью проникнуто все поведение Чии — она пытливо хочет проникнуть до конца в душу Бруно, к которому вернулась. И эту самопроверку и проверку Бруно и родственников Проклемер проводит вновь с редкой правдивостью и разнообразием. Все больше и больше убеждаясь, что не встретила долгожданного безоговорочного доверия, она порою дразнит окружающих, дразнит иронично, горько, вселяя в них то сомнение, то уверенность в подлинности Чии. Финал пьесы спокоен и трагичен: Проклемер возвращается к прежней жизни трезво и безнадежно. Тема «маски» и «лица» явно отходит на второй план, если не отпадает совсем. Проклемер виртуозно, с мастерством и правдой большой актрисы рассказала со сцены печальную повесть жизни Чии.

Общество, ее окружающее, — столь внешне противоположное, но столь единое, — остается только фоном. И даже такая роль, как «умалишенная», которую готовы принять за подлинную Чию, сыграна актрисой Эльвирой Кортезе без признаков патологии. Альбертацци правдиво играет Бруно, внешне очень порядочного человека, самому себе боящегося признаться в подлинных мотивах своего поведения; Паола Барбони, которую я когда-то видел в Риме в ролях молодых красавиц, играет пожилую тетю Лену с ненадоедливой не {475} только внешней, но и внутренней характерностью. Но при всей слаженности спектакля наиболее сильное впечатление, вскрывающее новое понимание Пиранделло, остается от исполнения Анны Проклемер.

Не могу не закончить воспоминанием об одном растрогавшем всех зрителей моменте гастролей. По окончании первого спектакля Проклемер, благодаря за радушный прием, в заключение прочла по-русски письмо Татьяны, прочла с редкой глубиной и простотой, присев на колени, как бы глядя в глубь самой себя, с полной и неожиданной правдой интонаций, виртуозно сохраняя ритм; нечего и говорить, что это выступление, свидетельствующее о симпатиях артистки, вызвало ответную волну искренней признательности всего зрительного зала.

«Театр», 1968, № 9

# На спектаклях Берлинского ансамбля

Берлинский ансамбль пережил период своего «Sturm und Drang», за почти двадцатилетнюю жизнь он мощно повлиял на сценическое искусство других стран. И не только в отношении репертуара. В значительной степени благодаря его настойчивой, благодаря его неустанной пропаганде Брехт получил мировое распространение, а не просто широкую известность. Его вклад в театр захватывает и режиссуру, и методы актерской игры, и теоретические взгляды. Сейчас Берлинский ансамбль приехал в Москву на вершине славы — почти как академический театр, театр, основывающийся на завоеванных принципах, которые он уверенно защищает. Он демонстрирует внутреннее единство, единую веру. Он партиен не только политически, он партиен и творчески. И хотя на этот раз театр приехал без полюбившихся нам актеров (в его труппе мы не встречаем сейчас Эрнста Буша, Ангелики Гурвиц и ряда других), их отсутствие не отразилось на его монолитном единстве. Став своего рода брехтовской академией, театр не отбрасывает ни одного из сделанных им открытий, он не упрощает принятых на вооружение взглядов, не впадает в догматическую замкнутость. Он сохраняет их живыми, углубляет, проверяет, заново демонстрирует, обновляя, неустанно корректируя даже старые спектакли. Академизм предполагает постоянно развивающуюся традицию — Берлинский ансамбль стал выразителем подобного понимания академизма, даже если его {476} представители и отвергнут самую возможность подобного.

В своем мудром, энергичном творчестве театр добился самого важного и существенного, он обладает не только единством художественных принципов — у него свой взгляд на мир, свое мироощущение. Это составляет одно из самых обаятельных качеств Берлинского ансамбля. Я говорю не только об общественно-политических взглядах театра, которые он пропагандирует достаточно убедительно, я говорю о художественном восприятии мира, отличающем подлинного художника и с таким трудом достигаемом в театре. Еще труднее бывает не потерять раз достигнутого, не потерять и не разбазарить такое редкое и драгоценное качество. Смотрим ли мы пьесу сатирическую или героическую, присутствуем ли мы при своеобразной брехтовской транскрипции Горького или Шекспира — мы постоянно находимся в атмосфере ощущения времени. Широко открытое пространство сцены, обычно залитое светом, дает зрителю простор вольно дышать. Это не просто технический или архитектурный прием, и не напрасно театр упрямо и последовательно сохраняет его во всех спектаклях. Театр как бы высвобождает зрителя от ограниченных рамок, сосредоточивает внимание на самом существенном. Это принципиальное решение сценического пространства отнюдь не претендует на исключительную новизну. Раз найденное будет в той или иной степени модифицироваться лишь в самой незначительной степени. Любая неточность, невыразительность станут роковыми. Лишь изредка театр ограничивает одухотворенный простор сцены. Так, в «Артуро Уи» (постановка Манфреда Векверта и Петера Палича, художник Карл фон Аппен) над сценой нависает широкий шатер, ассоциирующийся, по замыслу режиссера, с цирком, в котором разыгрывается горькая комедия о постыдном возвышении не то овощного спекулянта, не то фашистского диктатора, равных по своей внутренней цинично-трусливой и нагло-самоуверенной сути. Так, теряются в тумане графические очертания рабочих хижин и заводских корпусов, в которых протекает подвиг Пелагеи Власовой. Для театра существенно важны и личное отношение художника и конкретная атмосфера совершающегося действия.

Но зато театр предъявляет трудное требование — острое и точное решение центра сцены, вокруг которого будет сосредоточено действие. Среди широко открытого пространства всегда возникает нечто очень предметное, реальное, конкретное, определяющее смысл совершающегося действия, — и философский, и эстетический, и социальный. Брехт-драматург {477} и Берлинский ансамбль не в силах и не хотят разорвать эти исконные начала любого поистине крупного художественного произведения. Особенно ясным это становится в «Кориолане» (режиссеры Манфред Векверт и Иоахим Тепшерт, художник Карл фон Аппен), где на вращающейся сцене водружены врата — монументальные, неколебимые, подобные античным, отнюдь их точно не воспроизводящие, но их, так сказать, выражающие во всей жестокой конкретности. Они становятся в зависимости от принимаемого ими ракурса или цвета (так, с одной стороны, для Рима они темно-каменные, а с другой, для Кориол — сумрачно-деревянные) входом или в Рим, или в Кориолы.

В данном случае мы встречаемся с приемом, отличным от обычно принятого и сейчас широко распространенного, даже несколько штампованного, — единой конструкции, видоизменяемой отдельными предметами с одной только целью — указывать место действия. Берлинский ансамбль доводит этот прием до предельной скупости, до сценического аскетизма, который становится в его спектаклях утверждением новой красоты, новой эстетики. Ворота в «Кориолане» гармоничны архитектурно, они становятся центром действия, символизируют Рим и одновременно реалистичны в самом простом смысле слова — под их сводами собирается народ Рима, в них рвутся войска, стремящиеся завладеть Кориолами, около них происходят ожесточенные сражения, на их строгом фоне совершается беспощадная схватка Кориолана и Авфидия. Они найдены безошибочно — так же, как и хижина для «Что тот солдат, что этот» (режиссер Ута Бирнбаум, художник Ганс Брош), спектакля, показательного для Берлинского ансамбля и, может быть, наиболее последовательного во всех частях. Она, эта хижина, как бы передает атмосферу джунглей, в которой, на мой зрительский взгляд, происходит действие пьесы. Сама фактура строения позволяет воспринимать его то как лежащий в глубине джунглей храм, то как солдатский бродячий трактир, то как обиталище бедняка. Строение это — снова единственное на сцене. Но, странное дело, прием не кажется назойливым: он требует лишь безошибочно точной художественной выразительности и изобретательности, при которой становится образом, а не доступной указкой места действия.

Театр не ригористичен — в «Матери» (постановка Бертольта Брехта и Манфреда Векверта, художник Каспар Нейер) он допускает большую жизненную точность, но в самой одноцветной коричневатой гамме сохраняет свойственную {478} ему суровость и строгость; как бы в холодном сумраке возникают то аскетически скупые очертания маленькой лавчонки и комнаты матери или учителя, которые различаются лишь по расстановке скудной мебели, то окруженная бедными зданиями неширокая площадь, на которой твердой и неколебимой стеной стоит группа демонстрантов со знаменем.

В такой атмосфере и совершается действие пьесы — вновь сконцентрированное по мизансцене, часто неожиданной, но почти всегда представляющейся единственно возможной. Ибо такова логика Брехта-драматурга, логика железная, неотвратимая, в какие бы формы она ни выливалась — смотрит ли на избранный сюжет автор саркастически, как в «Артуро Уи» или в «Что тот солдат, что этот», или со сдержанной и патетической нежностью, как в «Матери» (да, и на нее способен Брехт, без сентиментальности — трезво и мудро), или гневно и уничижительно, как в «Кориолане». Воля драматурга вынуждает к очищенному решению — беспрекословному, бескомпромиссному. Свои спектакли Берлинский ансамбль строит без снисхождения — открыто, честно и вызывающе. За пресловутым «очуждением» скрывается точность мысли, обязывающая к такому же режиссерскому решению, какие бы впоследствии на иных сценах ни возникали различные актерские образы.

Брехт-драматург обусловливает собой Брехта-режиссера. Он явно над ним довлеет. Не случайно почти все спектакли, поставленные по Брехту, принуждены подчиняться его не столько актерским, сколько режиссерским требованиям. В них возможны вариации, но в известных и, по существу, строго ограниченных пределах. Ярчайший пример — «Карьера Артуро Уи», в которой, даже если бы хотелось, невозможно уйти от драматургических и режиссерских принципов Брехта.

Брехт объявляет свой театр театром драматурга. Но Брехт-драматург в иных случаях охотно берет на себя роль соавтора и возвещает об этом во всеуслышание. В одних случаях он до известной степени даже спорит с автором, подлежащим его обработке, выдвигая одну из волнующих и захвативших его линий, и готов в этом идти даже на категорическое сужение темы источника или на широкое ее развертывание. У Шекспира он до конца разоблачает Кориолана и возвышает трибунов: в чем-то он упрощает образ Кориолана во имя торжества идеи исторической справедливости; в «Матери» он задается целью как бы раздвинуть, расширить опыт матери, который может и {479} должен служить примером и образцом, доводя рассказ о ее жизни и подвиге до Октябрьской революции, комментируя при этом каждую сцену плакатами с указанием на точные исторические факты. Брехта плюс Шекспира, порою им видоизмененного, Брехта плюс Горького, откровенно и в согласии с автором им дополненного, он во имя основной и ведущей идеи спектакля развертывает упорно, упрямо — какие-либо капризные мизансцены противоречили бы его взгляду на мир. Театр Брехта ставит целью довести идеи до классической ясности — подобно тому как был ясен и точен Расин для своего времени, Шекспир для своей эпохи и Лев Толстой для начала века. Брехт не сомневается и не колеблется, он судит — в этом пафос его спектаклей.

И оказывается, что при таком сценическом решении, казалось бы, обрекающем спектакли на обязательную и надоедливую повторяемость, можно быть бесконечно разнообразным, бросая зрителя в самую гущу не только мыслей, но самых глубоких переживаний, и можно добиваться вдобавок впечатления законченной и совершенной красоты — задачи, на первый взгляд не свойственной брехтовскому театру. Но красота возникает последовательно и точно. Примеров этому можно привести немало — и в целостном решении спектакля и в отдельных наиболее запоминающихся сценах. Так, стало почти всеобщим восхищение сценой похорон в «Артуро Уи». В ней явно господствует злой сарказм, но как графически точно звучит вся процессия мужчин в черных парадных сюртуках с развернутыми и запахивающимися темными зонтиками, с мерно проносимым гробом, покрытым черным крепом. Или военная схватка в «Кориолане» с ее фигурами воинов, мелькающими в воздухе, доходящая до кульминации в ожесточенном столкновении Авфидия и Кориолана, в которой каждое движение кажется одновременно и органичным, и живым, и по-акробатически мастерским. Или вход торжествующего победителя Кориолана в Рим, когда через широко распахнутые ворота его вносят на руках воины, предшествуемые гордой Волумнией. Или собрание сената, когда перед темными фигурами сенаторов в красном, небрежно накинутом плаще появляется Кориолан. Или напоминающие рисунки Кэте Кольвиц картины «Матери» с упрямыми фигурами рабочих в поношенно-опрятных одеждах на туманном городском фоне. Или образ городка в джунглях, хотя никаких джунглей из сцене и не изображается. Во всех этих спектаклях непреодолимо возникает ход истории — {480} сейчас, по прошествии десятилетия, это свойство Брехта и его театра звучит с особой и убедительной силой. Только опираясь на понимание исторической эволюции, и могут создаваться подобные спектакли. Театр открыто высказывает свои симпатии и антипатии — на чьей стороне стоит и против кого восстает. История для него неповторима, но жива и конкретна, касается ли она далекой судьбы римского полководца или всем еще памятного гитлеризма. Уроки истории остаются насущными, пьесы Брехта не иллюстрируют ее, а на ее основе решают жизненные для нас проблемы. При всей прозрачной четкости сценического рисунка, при всей объемности сценического повествования, при всей законченной красоте сценических построений театр волнует, мучит, раздражает, призывает, уничтожает. Я негодую против Кориолана и верю в победу народа Рима, я всей душой сочувствую Матери, издеваюсь над Артуро, недоумеваю над жалким Гэли. Мне могут возразить, что я покушаюсь на самый смысл, на самое зерно брехтовского театра. Я лишь его подтверждаю. Потому что во всех случаях я точно знаю цель, к которой театр стремит свое действие.

Здесь-то мы и подходим к главному «парадоксу об актере». Мне посчастливилось много лет назад, правда, не очень продолжительное время, беседовать с Брехтом, касаясь в общих чертах преимущественно системы Станиславского и отношения к ней Брехта, который, как я понял, находился в то время в процессе существенного ознакомления с ней. Он признавал общие эстетические основы системы — «сверхзадачу», «сквозное действие», то есть те начала, которые всецело совпадали с его драматургией, хотя, когда Брехт писал свои первые пьесы, ни он, ни Станиславский друг друга не знали. Сомнения начинались в момент решения вопроса об актере. Я лично думаю, что Брехт-драматург дает последовательному применению системы Станиславского широкий простор. Ибо и Станиславский не предполагает отсутствия отношения к образу. Еще менее предполагал такое творческое равнодушие Немирович-Данченко: вспомним его призыв «быть прокурором своего образа». Речь, следовательно, идет о методах выявления своего отношения. *Отношение* в системе неизбежно обнаруживается в формировании образа, в определении его зерна, причинностей его поведения и его поступков. «Двойная жизнь» — актера-творца и исполняемого образа — не подлежит сомнению: «перспектива роли» и «перспектива образа» являются одним из важнейших технологических {481} положений системы. Моменты «выхода из образа» допускал сам Станиславский — вспомним Москвина в «Ревизоре» с его обращением к зрительному залу, — но требовал при этом особенно виртуозного технического мастерства и мгновенного переключения, ни на секунду не нарушая правдивости. Одним словом, я полагаю, что пьесы Брехта убедительно разрешаемы основными положениями системы, более того, я думаю, что они для него необходимы, взаимно друг друга обогатят.

Этот вопрос поставлен самой жизнью, привлекает внимание теоретиков, требует своего творческого практического решения. Возможно, мы скоро встанем перед необходимостью еще более углубленного понимания взаимоотношений между «переживанием» и «представлением» отнюдь не в смысле их нарочитого «синтеза» — вряд ли он допустим, скорее, невозможен и нежелателен. В середине века мы были захвачены борьбой с «ложью» в театре вообще и в актере в частности. Этой проблемой была заинтересована вся режиссура, прошедшая через испытания войны, при которой всякое «лицедейство», лишенное правды, по существу, становилось не только невозможным, но и оскорбительным. Оттого последовательно возникало отвращение к излишнему гриму, ко всякому представленчеству, к бутафории, к дешевому обезьянничанию жизни и природе, оттого утверждалось требование достоверности и становилась нетерпимой и «игра отношения» — хотя бы и самая изобретательная, эффектная и театрально-увлекательная, а существенно важным и жизненно решающим становилось само «отношение». Брехт встал на защиту актера как личности — личности, строящей жизнь, личности внутренне самостоятельной. Он встал на защиту актера, актерской профессии — не продолжил ли он и его последователи дело Станиславского, Немировича-Данченко и их учеников?

Не притворство, которое так доступно и достижимо, а подлинное художество, не игра в человека, а сам человек соединяют обе на первый взгляд противоположные тенденции — два, на взгляд многих, взаимоисключающих учения. Человек — в его противоречиях, в самой глубине его существа, то, кто он есть, и то, кем он кажется. Но как можно меньше актерской неправды, актерского щегольства, чисто актерской дешевой мишуры, снижающей часто самых выдающихся актеров. В своих высших достижениях актеры Берлинского ансамбля, и «очуждая» образ, сохраняют зерно и личности актера и образа. Наиболее значительные {482} работы в этот приезд принадлежали Е. Вайгель, Э. Шаллю, Х. Тате, Г. Май.

Создавая Волумнию и Мать, Елена Вайгель действует в различных областях и создает образы противоположные. Она играет обе роли сосредоточенно — их внутреннее содержание обнаруживается во всей глубине, в обеих Вайгель экономна до предела в выборе средств сценической выразительности. Есть большая жизненная утомленность, печать трудно прожитой судьбы в этой внешне спокойной, но такой зоркой, внимательной, подавляющей часто возникающую тревогу женщине — в Пелагее Власовой. Раз приняв решение, она пытливо проводит его в жизнь шаг за шагом, сделав веру сына своей верой. В этой роли Вайгель чувствуется какая-то внутренняя бережность, предельная чистота — и в том, как она смотрит на сына, как хочет проникнуть в самую суть его поступков; она неколебима в своих решениях и никому не даст столкнуть ее с избранного пути, начатого с веры и продолженного по убеждению. Ее жесты просты и законченны, движения плавны, есть в них даже какая-то застенчивая грация пожилой женщины из народа — и никто не усомнится в принадлежности матери к рабочей среде. Но какая заносчивость появляется у Вайгель в образе Волумнии: она легка, подвижна и быстра, высокомерна и подозрительна, самолюбива и горда; кто знает, важнее ли высокое положение Кориолану или ей самой; что диктует ей приход к Кориолану, начатый с такой демонстративной пышностью, — забота ли о родине или о своей высокомерной чести. Она счастлива и наполнена патрицианской гордостью, шествуя впереди торжествующего Кориолана с обнаженным мечом в руках, который она бережно и заносчиво несет как святыню; и сломлена до конца, до предела, до отчаяния, отвергнутая сыном после своих униженных просьб. И рядом с этой римской матроной в просторном элегантном платье с ее почти танцующей походкой особенно разительным становится очищенный и горестный образ Матери.

Эккехард Шалль по сравнению с Вайгель острее, нервнее, несдержаннее. Дело не только в различии ролей — в самом характере актера. Кориолан мне кажется убедительнее Артуро Уи, хотя обе роли сыграны актером с равной мерой мастерства. Приемом «очуждения» Шалль пользуется чаще, чем Вайгель. Его больше тянет посмотреть на образ как бы со стороны, но это стремление не мешает ему схватить самое зерно образа. Он не только дает «портрет» Кориолана в самых разных ракурсах, показывая его {483} с разных точек зрения и в разных позициях, он раскрывает одновременно постыдную биографию человека, поставившего свое «я», свою раздраженную уверенность в собственной непогрешимости выше родины. Этому невысокому человеку с жадным лицом, с поспешными движениями кажется мало всех почестей и всех побед для удовлетворения жажды самоутверждения. Конец Кориолана неизбежен и катастрофичен, даже если бы не произошло столкновения с Авфидием. Катастрофа заложена в самой глубине характера Кориолана — в его ненасытности. И Шалль великолепно вскрывает и характер Кориолана, хвастливо-самоуверенного, и Кориолана, попирающего свою гордость: в сценах с народом Рима и с Авфидием Шалль отлично разоблачает скрываемое презрение в первом случае, раздирающее его чувство мести — во втором. Но порою Кориолан — Шалль срывается — резким, внезапным криком, почти визгом звучит тогда голос победителя, иной раз зрителю этот крик покажется даже чрезмерным. Вместе с тем Кориолан — воин, полководец по праву. Кожаные доспехи, в которые он, согласно вновь установленной традиции (вспомним Шекспира в интерпретации Питера Брука), облачен, ему привычнее, чем красная мантия консула: он в ней почти путается, он бы ее охотно отбросил, если бы она не свидетельствовала о его личном торжестве, которым он упивается больше, чем привычный к аплодисментам актер. Трагический разрыв между талантом, отпущенным ему, и целью, во имя которой он его тратит, и приводит Кориолана к неслыханному унижению, испытанному им в конце жизни. Можно считать подобное истолкование Кориолана спорным, но Эккехард Шалль проводит его с полной последовательностью, блестящей дерзостью и виртуозной сменой ритмов.

С памфлетической, сатирической силой Шалль играет Артуро Уи, может быть, не столь неожиданно, как Кориолана, так как его исполнение полностью предопределено пьесой Брехта и именно в этом отношении не является для нас неожиданным, не отходит в целом от принятого толкования Артуро Уи и на нашей сцене. Может быть, он придает ему еще большую гротескность и обостренность не только во всем облике, пародирующем Гитлера, но и во всех внешних, порою истерических деталях. Он отлично вписывается в мрачноватую картину действия, он полностью разоблачает Уи — нет ничего загадочно влекущего и гипнотизирующего в этом жалком претенденте на власть с пустой душой. Уи является как бы изнанкой Кориолана, {484} но без его полководческого таланта. Шалль разоблачает Уи с горьким и яростным презрением, доходя в каждой сцене до предела, бросая в лицо зрителю итог своих наблюдений и размышлений.

Х. Тате по сравнению с Э. Шаллем сдержаннее и точнее. Его наибольшей удачей стал не Авфидий в «Кориолане», а Гэли Гэй. Он владеет удивительной простотой, страшную повесть о растлении человека он рассказывает откровенно.

Здесь я должен вернуться к спектаклю в целом: в этот приезд «Что тот солдат, что этот» представлялся мне наиболее законченным произведением. Мысль о Вьетнаме, вероятно, не покидала ни одного зрителя — так точно вскрыт быт американских солдат, так страшно их безразличие к судьбе народа, так жестоко просто их мироощущение. Тате отнюдь не оправдывает Гэя, но неразрывно его связывает с окружением. Мелкая, наивная, незащищенная, запуганная душонка у Гэли Гэя. Возникает ощущение, что он неспособен видеть дальше собственного носа. Он живет лишь радостью и горем данного момента. В нем есть даже некоторое обаяние, он способен даже немного пофорсить в своем задрипанном костюме, но он же вскоре окажется своим среди равнодушно-жадных солдат; в нем не задерживается надолго ни одно чувство, ни одна мысль; один среди многих, он неспособен ни глубоко переживать, ни самостоятельно мыслить; он идет от случая к случаю, подчиняясь чуждой силе, окружающей его, не в силах ей сопротивляться, и, робея, может быть, даже охотно ее принимает.

Я не буду перечислять и упоминать остальных участников ансамбля, достойно выполнивших свои нелегкие задачи, — это потребовало бы много времени: Вайгель, Тате, Шалль наиболее ярко выражают тенденции Берлинского ансамбля. С не меньшей силой эти тенденции выявились в вечерах Гизелы Май, дополнивших спектакли театра.

Я видел когда-то Гизелу Май в Галле во «Врагах» Горького, в которых она играла Татьяну. Я до настоящего времени помню впечатление, произведенное ее тонкой и сдержанной игрой. В спектакле «Мать» она появилась лишь в мимолетном эпизоде, не позволяющем сколько-нибудь точно судить о ее мастерстве. Но в своем вечере Гизела Май обнаружила себя в новом качестве, выступив преимущественно как исполнительница зонгов Брехта из ряда его спектаклей (в том числе «Трехгрошовой оперы», «Мамаши Кураж», «Швейка»), его песен на музыку Курта {485} Вейля, Пауля Дессау и Ганса Эйслера. Вряд ли Брехт мог мечтать о более подходящей исполнительнице. Гизела Май обладает настоящей внутренней силой и убежденностью, без чего немыслимы зонги Брехта, и не меньшим внутренним богатством. Стоя у рояля и обращаясь к слушателю, она чувствует себя свободно, легко и доверительно. В ней нет ничего напоминающего надоевшие штампы певиц с микрофоном. Есть что-то спортивное, рабочее и уверенное в ее фигуре. Она легко переходит от лирики к сарказму, от горечи к пафосу, оставаясь предельно естественной. Какую бы песню — вернее, монолог — она ни исполняла, я чувствую внутреннюю значительность Гизелы Май как личности. Ритму ее песен невозможно сопротивляться, так как она наполнена силой утверждения, отрицания, насмешки, негодования и любви — силой жизни во всем ее разнообразии. У Гизелы Май — великолепный темперамент и неодолимая сила общения, которая побеждает аудиторию с первого появления актрисы на сцене. Я говорил в начале статьи не только о единстве театральных воззрений в коллективе лучшего немецкого театра, но и о единстве мироощущения. Эту полноту жизни Гизела Май воплощает с редкой законченностью и заражающей свободой.

«Театр», 1969, № 1

# Человеческое в человеке

Жизнь горьковских героев продолжается… Зрителю открываются не только пьесы полузабытые. Даже широко известные — «Мещане», «На дне», «Дачники» — давно, казалось бы, исчерпанные во множестве сценических интерпретаций, получают новую жизнь. Имеются и спорные решения. Здесь важно отметить продолжение творческих поисков.

По прошествии десятилетий отчетливо обнаруживается, что пьесы Горького насыщены гораздо более значительным философским содержанием, чем это виделось нам прежде. Краски, которыми оперирует драматург, многообразнее, контрастнее и смелее, чем использовавшиеся ранее театрами.

Особенно неожиданно это обнаруживается, пожалуй, применительно к пьесе «На дне», получившей сейчас энергичную жизнь, причем не только в столице, но и на периферии. Новое осмысление отнюдь не обозначает разрыва с лучшими постановочными традициями или некую игру {486} по поводу пьесы. Нет, театры заглядывают в самые глубины произведения, стремятся увидеть его во всей первозданности. Ведь — не будем скрывать — образы, с гениальной силой созданные Станиславским, Качаловым, Москвиным, иногда как бы отодвигают на второй план литературную первооснову.

Вряд ли можно возражать против того, что в Московском Художественном театре бережно сохраняется сценическая редакция первой постановки пьесы и что новые актерские поколения с темп или иными вариациями развивают или повторяют рисунок своих великих предшественников. Но вместе с тем стало очевидным, что характеристики, прозорливо найденные прославленными интерпретаторами ролей, отнюдь не обязательны: ни грассирование Барона, ни размах Сатина, ни оканье Луки не являются непременными атрибутами. Отдавая дань уважения МХАТ, с внутренней традицией которого отнюдь не собираются рвать театры, в частности «Современник», мы с напряженным интересом относимся к теперешним опытам прочтения пьесы, предпринятым тем же «Современником» и совсем еще юным грузинским Драматическим театром города Рустави, чьи недавние гастроли в столице замечены общественностью. Они не похожи друг на друга, эти два спектакля. Картины жизни, столь глубоко раскрытые Горьким, увидены в них с разных сторон. Предваряю заранее: ни тот и ни другой постановочный коллектив не сводит центр пьесы к полемике с Лукой, с философией утешительства, равно как, естественно, не становится на ее защиту. От этой проблемы они идут к более широкому охвату жизни в целом. «Современник» (режиссер — Г. Волчек, художник — П. Кириллов) как бы исходит из первоначального названия пьесы — «На дне жизни». Он смотрит на обитателей ночлежки трезво, следуя призыву Блока: «На непроглядный ужас жизни открой скорей, открой глаза».

«Современник» беспощаден к своим героям. Он не закрывает глаза на то, что Сатин — шулер, а Барон душевно ничтожен. Однако театр заставляет чувствовать: за стенами огромного, темного подвала, наполненного потерянными людьми, бушует жизнь. Этот подвал лишь по-своему выражает несправедливую, безнравственную жизнь, восприятие действительности здесь обострено. Люди не в силах проститься со своим прошлым, оно то и дело приходит на память Актеру (В. Никулин), Барону (А. Мягков), Бубнову (П. Щербаков), да и всем другим. А Лука — один из тех же неустроенных людей. И. Кваша играет его {487} простым и строгим, без преднамеренной хитрости и фальшивой религиозности. Если он и верит в бога (что чрезвычайно сомнительно), то по-своему, не по-церковному. Он ходит по миру, ища истину, подобно многим правдолюбцам, каких знала русская земля. Он не находит правды в ночлежке, как не отыскал ее пока нигде. Напрасно ищущий ускользающую истину, испытавший много горя старик, сколько это в его силах, утешает умирающую Анну, пытается вернуть Актеру веру в творчество, советует молодой паре бежать в просторы Сибири. Но сам-то он бредет дальше без особой надежды.

Атмосфера тревожной, страшной жизни ночлежки передана «Современником» с полнотой и нервностью. Застенчива и нерешительна любовь Наташи и Пепла, они словно даже боятся в нее верить. О. Даль (Пепел) искренне и просто играет юношу, совсем мальчиком брошенного судьбой на путь воровства, с душой исковерканной, но готовой к воскрешению. А в Наташе — А. Покровской есть замученность и внутреннее упорство, защищающее право на собственную жизнь.

Приход Луки пробуждает в людях таившуюся мысль. Нет, жизнь не переменилась и не могла перемениться под его влиянием. У Луки нет для этого ни силы, ни возможностей, ни — самое главное — правды. По-прежнему безобразничают обитатели ночлежки, по-прежнему продолжается никчемное, неуютное существование. Только понял Сатин, что нет человеку утешительного спасения, и острая мысль о достоинстве человека бьется в нем под нестройную песнь обитателей ночлежки. Процесс рождения самой мысли передан Е. Евстигнеевым с замечательной силой. Первоначально Сатин ничем не выделяется из среды своих сотоварищей. Но постепенно он внутренне растет от вновь обретенного знания. Встреча с Лукой словно накладывается на весь его предшествующий жизненный опыт.

Так тема возрождения человека становится доминирующей на сцене «Современника».

Труппа города Рустави пошла иным путем. Этому театру всего два года, он родился в дни пятидесятилетия Октября, его костяк состоит из опытных мастеров и выпускников Тбилисского театрального института. Актеры приобрели симпатию зрителей своей республики, а затем удостоились доброй оценки москвичей благодаря разнообразию репертуара и высокому качеству его сценического осуществления. Спектакль «На дне» (режиссеры — руководитель коллектива Г. Лордкипанидзе и Н. Гачава, художник — {488} Т. Сумбаташвили) принадлежит к наиболее примечательным достижениям молодого театра. Спектакль призывает исполнителей и зрителей к величайшей сосредоточенности. Театр стремится поднять рассказ до высокой трагедии. Тяжкая, замкнутая жизнь течет в ограниченном и холодном сценическом пространстве. Все обитатели ночлежки привычны к этой жизни, и каждый из них таит в себе мучительно зреющую думу о судьбе человека. Они привыкли друг к другу и, кажется, давным-давно несут крест своей отверженности. Но среди этой отверженности и обреченности, даже иронизируя друг над другом, люди негласно сохраняют своеобразную взаимную верность. Какой-то странный закон товарищества царит здесь.

Дело не в том, что режиссер одел их в униформу, изменяемую лишь отдельными деталями, что сами актеры в прологе спектакля превращают условно построенные стены в одинокие холодные нары, где будет происходить действие. В этом нет особой новизны, она — в атмосфере грозного одиночества перед бурей, которой наполнен спектакль грузинского театра. Нет в сценическом повествовании ни единой ноты жалостливости, ни приподнятой романтизации, а есть серьезность размышлений, с какой каждый из исполнителей выходит на подмостки (и умный, иронический Сатин — О. Мегвинетухуцеси, и Барон — И. Учанейшвили, и Актер — Н. Мгалоблишвили).

Сам факт существования этих людей, неглупых, сдержанных, тяжко, порою злобно переносящих свою не случайно мучительную судьбу, становится для театра обвинительным актом против самого строя жизни предреволюционной России. И лишь в заключительной картине, когда чаша горького существования уже переполнена, их нерадостные мысли выливаются в вопль отчаяния и протеста.

Действие обрамляется звучащими в темноте словами Горького о человеке: они словно контрастируют с изображенными судьбами и дают надежду. Именно эта тема — о достоинстве человека — и объединяет два таких разных по стилистике, порою неточных в отдельных деталях, не во всем равноценных по актерскому исполнению, но принципиально важных спектакля. Видимо, покуда не будет снят с повестки дня жизни вопрос о нравственном совершенствовании человека, покуда будут волновать нас проблемы духовной цельности и внутренней гармонии, книги Горького и его пьесы будут жить с нами и помогать осмыслению мира.

«Правда», 1969, 27 июня

# **{****489}** «Петербургские сновидения» и режиссура Ю. А. Завадского

Постановка Завадским «Петербургских сновидений» — событие непреходящего значения: этот спектакль очень важен для понимания таланта Завадского и того места, которое занимают в театральной жизни его последние работы.

Достоевский в данное время, к счастью, частый гость на нашей сцене. Вспомним «Братьев Карамазовых» в МХАТ, «Подростка» и «Идиота» в разных вариантах, «Дядюшкин сон» в Театре Моссовета. Внимание к Достоевскому несомненно возросло в театре, как и во всей нашей духовной и интеллектуальной жизни, в связи с проблемами нравственной ответственности. Обращение Завадского к Достоевскому приобретает особый смысл — художник готовился к нему долго и пристально и нашел для себя лично в данном спектакле некое решение волновавших его философских и эстетических вопросов, подвел какой-то итог своим поискам.

Проблема переноса прозы Достоевского на сцену остается одной из труднейших. Достоевский, как известно, не протестовал против инсценировок своих романов, но отчетливо сознавал неизбежную их ущербность и подчиненность условиям современной ему сцены. Дореволюционные инсценировки основывались на соблазнительно увлекательном сюжете и оказывались типичными мелодрамами: «Идиот» и «Преступление и наказание» обнаруживали ряд превосходных актерских исполнений, но от существа творчества Достоевского отчуждались. Отделенная от нас десятилетиями знаменитая постановка «Братьев Карамазовых» Немировича-Данченко, когда спектакль открыто назывался «отрывками из романа», впервые претендовала на безусловную верность автору и незыблемость авторского текста.

Попытку последовательного обращения романа Достоевского в пьесу преследовала и последняя постановка «Братьев Карамазовых» в МХАТ. Однако в целом эта проблема так и остается нерешенной. Видимо, природа всеми подчеркиваемой «театральности» романов Достоевского требует при их перенесении на сцену особой формы, при которой роман оставался бы романом.

Немирович-Данченко в толстовском «Воскресении» впервые угадал необходимость новой формы спектакля при обращении к значительным образцам прозы. Удачу {490} «Воскресения» многие видели в широком и разнообразном введении «лица от автора». Но принципиальное значение спектакля заключалось в ином, на первый взгляд парадоксальном утверждении: роман на сцене должен приобрести особую, «романную» сценическую форму. Таково было «Воскресение», таковыми стали «Петербургские сновидения». Завадский подтвердил, расширил и углубил найденное Немировичем-Данченко. Он не обнаруживает претензий ли на подробную инсценировку романа, ни — тем менее — на обращение Достоевского в знающего технологию сцены автора. Он отказался от введения в той или иной форме «лица от автора» и основывался на полифоническом охвате важнейших линий романа, достигая непрерывности в развитии и сценического действия и духовной жизни населяющих роман людей: он создал широкое художественное полотно, в котором многочисленные линии романа раскрываются в их действенном значении, поднимаясь до всеобъемлющего философского — не просто сюжетного — смысла.

Завадский дает жизнь романа в целом, надеясь обрести сценический эквивалент его внешнему и внутреннему действию. Он не иллюстрирует роман, а проникает внутрь его. Он пренебрегает подробной сценой убийства старухи ростовщицы — взмах топора Раскольникова для него достаточно выразителен, притом что Раскольников и его жертва находятся на сцене как бы в различных плоскостях. Завадский погружает действие романа в атмосферу страшной, пугающей жизни, в самой себе заключающей непримиримые противоречия; жизнь как требующая разрешения загадка встанет перед каждым из сложно очерченных в спектакле образов романа; и эта загадка рождается из остро воспринятой окружающей действительности — и каждый шаг по пути развития действия усложняет ее до непереносимости, поднимает в душе каждого из действующих лиц внутренний вопль; спектакль предельно эмоционален и чувственно конкретен.

Было бы не только ошибочно, но бестактно и искривляюще поместить до боли обнаженное действие в некое отвлеченное условное театральное пространство — хотя бы и остроумно решенное. То теряющийся во мгле, то ярко освещающийся в отдельных частях мрачный и глубокий колодезь — двор многоэтажного петербургского дома, в котором течет эта страшная жизнь, погружающая в безвыходное отчаяние маленьких чиновников, заставляющая Соню продавать себя, где в холодных углах и темных комнатах {491} зреют страшные мысли о несправедливости мироздания и рождаются безумные решения о преступлении как победе над несправедливостью, этот то возникающий, то исчезающий двор — целый мир, с прозорливой силой воплощенный художником А. П. Васильевым, стал живым участником спектакля в неменьшей степени, чем конкретные и действенные описания Достоевского. Это до ужаса знакомое пространство живет, дрожит, то впуская в свои узкие убогие лестницы, то распахивая перед зрителем внутренность своих обиталищ, то выплескивая обнаженную жизнь на равнодушный камень холодных дворовых плит. Завадский нашел адекватное роману постановочное решение. И с такой же остротой, целомудрием и благородством очерчены все человеческие судьбы, начиная с центральных и кончая второстепенными.

Страшный сон — «Петербургские сновидения» — возникал бы с почти кошмарной непреодолимостью, если бы Завадский не почувствовал свойственное Достоевскому утверждение будущей высшей справедливости, мучительно переплетенное со злом текущего дня. Не напрасно он завершает спектакль появлением распятия, понимаемого отнюдь не в церковном смысле, а в том символически-образном, которое уже столетия ассоциируется с понятием высшей правды.

Спектакль посвящен памяти Вахтангова: это посвящение отнюдь не случайно, если вспомнить, какой глубинный смысл приобрела для Завадского встреча с Вахтанговым на самом раннем этапе его сценической жизни. На всем ее протяжении Завадский последователен и тверд в отстаивании своих позиций. Естественно подошло время подведения итогов. Оно означает для Завадского не завершение пути, а наступление высшей точности. Именно таким предстал Завадский в своих последних постановках — в «Петербургских сновидениях», «Маскараде», «Шторме».

Память о Вахтангове связывается для него прежде всего с обостренным чувством современности. Нужно вспомнить то потрясение, которое произвело когда-то на художественную молодежь явление «Двенадцати» и «Скифов» Блока и приятие революции Вахтанговым, чтобы понять, каким путем тонкий, умный, рафинированный Завадский не только пришел к ее принятию, но и стал жадно искать путей для ее воплощения и отражения в театре.

Я хорошо помню Завадского тех лет — эпохи гражданской войны, когда все театральные мечты казались легко {492} осуществимыми. Он начинал свою юность тревожно, беспокойно, но очень счастливо, как, впрочем, было счастливо все наше поколение, для которого вступление в искусство совпало со вступлением в революционную эпоху. Он уже тогда был изощренным художником. Он был близок театру, отягощенному культурой символизма; увлеченный Блоком, требовательный к насыщенной образности, повышенно чувствительный к форме слова, рисунку движения, музыкальный и ритмичный, он из всех художников той поры в учителя выбрал Вахтангова.

Их отношения, с первых же шагов превышая отношения учителя и ученика, оказались гораздо сложнее; Вахтангов во многом прислушивался к мнениям своего молодого товарища и, весьма вероятно, предвидел в нем своего продолжателя. С первых же шагов Завадский становится помощником Вахтангова, сотоварищем, разделяющим его взгляды. Они многое делают совместно. И в этой совместной работе — отнюдь не ограничивающейся сотрудничеством в «Турандот» и в области режиссуры и в качестве обольстительного исполнителя Калафа — Завадский приобретает чувство внутренней и внешней формы, органическое отвращение ко всякой сценической грязи, недоделанности, нечеткости, пустоте, которое сохраняет на всю жизнь. И «Чудо святого Антония», и «Свадьба», и участие в «Гадибуке» дали Завадскому ту широту в восприятии Вахтангова, которая сказалась в посвящении ему «Петербургских сновидений». И для меня до сих пор загадочно, кто был родственнее Завадскому — блещущий красотой и радостью Калаф или же полностью ушедший в себя, сосредоточенный Антоний.

Родственные по духу, Завадский и Вахтангов были разноприродны по темпераменту: горячий, южный, страстный темперамент Вахтангова не совпадал с летящим, грациозным темпераментом Завадского. Завадский обладал даром художника, но не владел опытом и мудростью Вахтангова — ему предстоял долгий путь, прежде чем овладеть редким умением театрального организатора. Одно из счастливых свойств Завадского — не принимать ничего на веру.

Это не столько прирожденное бунтарство и не преднамеренный скептицизм — он отсутствовал в молодом Завадском, как отсутствует в зрелом Завадском, владеющем властным мастерством режиссуры. Это была потребность сделать все своим, выношенным. Поэтому еще во время первоначальных шагов Завадский на какое-то время {493} отошел от Вахтангова, продолжая страстно его любить и верить в него.

Не будем вдаваться в подробности возникавших споров между учителем и учеником; не будем разбираться в причинах, по которым Завадский расстался с Вахтанговской студией, вернувшись затем к учителю и пробыв после смерти Вахтангова год или два ее руководителем и поставив там под явным влиянием символистского понимания петербургских повестей Гоголя занятную и явно противоречивую «Женитьбу». Как бы то ни было, Вахтангов вошел в плоть и кровь Завадского.

Следующей решающей для Завадского встречей оказалась встреча со Станиславским. Парадоксален самый путь Завадского к Станиславскому. Не от Станиславского к его продолжателю бунтарю Вахтангову, но через Вахтангова к Станиславскому. Завадский глубоко верил в Станиславского, как верил в него Вахтангов. Приступив к непосредственной работе в МХАТ и подготовив со Станиславским ряд ролей, блеснув в Альмавиве, как прежде в Калафе, Завадский всячески избегал предназначавшейся ему режиссерской работы и участия в руководстве театром, в которое он формально вошел. Для него была дороже непосредственная подготовка ролей со Станиславским, высоко ценившим и искренне любившим молодого актера. Он познавал Станиславского через опыт Вахтангова, смотрел на Станиславского через Вахтангова, но он не повторял своего первого учителя, во многом уже переработав его взгляды и приемы и насыщаясь встречами со Станиславским.

Так крепла, росла и утверждалась его индивидуальность и его самостоятельность. Покинув Вахтанговскую студию, перейдя в МХАТ, работая со Станиславским, Завадский организует свою студию и в ней находит людей, поверивших в своего начинающего учителя и затем прошедших с ним весь его творческий путь (Марецкая, Мордвинов, Плятт). Очень рано возникшая потребность в единомышленниках, учительство, чувство ответственности за развитие искусства роднили его с Вахтанговым. Он ищет верящих глаз, он ищет спутников и друзей по созданию своего театра, сохраняющего для него священные обязанности студийности.

В сущности, им постоянно владеет одна упорная мысль: что делает театр искусством? Как средствами искусства довести до зрителя владеющие режиссером философские и общественные идеи? Он всецело стоит на защите достоинства театра и неустанно ищет в его пользу все новых и {494} новых конкретных доказательств — как теоретических, так и практических — и в своих спектаклях и в педагогике. Он ищет подтверждения своим мыслям в творчестве таких режиссеров, как Мейерхольд, таких актеров, как Михоэлс, он внимателен к поискам других режиссеров, современной литературы, живописи, поэзии. Он ищет духовных союзников. Для него театр — союз единых муз, в котором нет места нетерпимости и заносчивости, некое законченное единство. Высоко ценя мастерство, требовательно отстаивая его, он борется с таким нередким, скрытым под маской мнимого профессионализма холодным отношением к делу. В этом он подлинный ученик Вахтангова и Станиславского. Отвергая студийность как постоянную форму театра, он хотел бы сохранить в жизни большого профессионального театра подвижническое отношение к искусству, чистоту помыслов и поступков, постоянное, упорное совершенствование. Совсем не удивительно, что юноша в рыжеватой куртке, мечтавший о символической драме, пришел к осознанию самой передовой идеологии нашего времени. Символизм не мог дать ему того, о чем мечтали многие среди идеалистически настроенной молодежи начала двадцатых годов, а именно — о преображении мира, перестройке его основ. И революцию он принял первоначально не столько с социальной, сколько с этической стороны. Через ее этическую правду пришел он к осознанию правды социальной: отбросив отвлеченный подход к революции, принял и понял ее трудный путь, ее основные цели. Искусство имеет для Завадского преимущественно очистительное значение. Припомним его «обличительные» постановки — он больше владеет уничижительной иронией, чем убийственной сатирой. Этический пафос продолжает гореть и в зрелом Завадском, как горел в молодом.

Вслед за Вахтанговым Завадский ищет для каждого спектакля только ему свойственную форму. Каких бы глубин он ни задумал коснуться, он всегда стремится донести их до сознания зрителя через лишенную тяжести форму. Завадскому органически противопоказаны элементы натурализма даже там, где они, казалось бы, вполне допустимы. Он отказался от раннего увлечения остротой изысканных приемов, но от тех лет у него остался протест против всякой натруженности. Завадский не открывает, чего ему стоила та сценическая легкость, которой он упорно добивается. Даже понятие трагизма не связывается для него с понятием тяжеловесности. Он помогает довести переживания актера до особой чистоты и ясности, сделать мысль {495} точной, не расплескать ее. Мне кажется, что в этом лежит природа режиссерского творчества Завадского. Летящий ритм его спектаклей, ясная четкость мизансцен, острота приемов неизменно вытекают из общего философского замысла.

Что греха таить, было в молодом Завадском стремление эпатировать зрителя, увлечь затейливым сочетанием неожиданных трюков — сочетанием всегда очень изящным, порою рафинированным. Так возник в его студии спектакль «Школа неплательщиков» Вернейля, полный ненавязчивой сатиры и грациозной комедийности. Был в этом спектакле, в стройных декорациях Тышлера, в ритме исполнения некий язвительный парижский шик и увлекательное изящество, с которым Завадский подсмеивался над бытом и нравами французского общества. В «Ученике дьявола», который завершало появление на сцене самого Бернарда Шоу (Плятт), умно схваченный сложный сценический рисунок был определен своеобразным сочетанием скепсиса и юмора, перераставшим в хорошо уловленную мудрую парадоксальность, в некий утверждающий скептицизм. В «Волках и овцах» побеждало то озорное, разоблачительное, активное начало, с которым срывались маски с героев Островского. Наряду с цепью спектаклей иронических, изобретательных по форме, неожиданных по непредвиденности мизансцен и смелости актерских решений в студии возникла «Простая вещь» Лавренева — лишенная грузности, наполненная веянием эпохи гражданской войны, — спектакль, в котором каждое скупое движение актеров было насыщено сконденсированной волей и силой. Уже тогда Завадскому было ясно, что именно советская драматургия требует четкости формы, настоящего пафоса и этической чистоты.

Затем Завадский совершил шаг, решительный по своей смелости: из маленького зала своей студии в одном из переулков Сретенки он со своей уже спаявшейся труппой переехал в гигантский зал Драматического театра в Ростове-на-Дону. Переезд, который мог грозить самому существованию студии, отличавшейся блистательной камерностью, предоставил возможность создавать спектакли монументальные. Лучшие творческие спутники не покинули Завадского в этот сложнейший период. Поиски его стали разнообразнее, репертуар расширился, требования к мастерству актеров неизменно увеличивались. Отказавшись от некоторых приемов, составлявших популярность студии, он заново нашел себя.

{496} Он испытал свои силы еще несколько ранее — в «Мстиславе Удалом» и в «Гибели эскадры» — в старом Краснознаменном зале Театра Советской Армии. В Ростове-на-Дону Завадский созрел как художник. Ему стали доступны такие драматурги, как Шекспир и Пушкин. Он создал такие внутренне и сценически масштабные постановки, как «Любовь Яровая» и «Горе от ума». Он вернулся в Москву подлинным и сильным мастером.

Он понял крупность и масштабность театра. Ощущение единства замысла неотъемлемо от творчества Завадского. Даже если присущее ему чувство стиля порою не находит полной завершенности — в силу трудности и оригинальности поставленных задач, — зритель ощущает дуновение единой атмосферы спектакля. В этом смысле Завадский совпадает с мыслями Немировича-Данченко о «глубоком ансамбле», охватывающем все элементы театра — от философской идеи и эстетических качеств пьесы до вопроса антрактов, движения занавеса, поведения капельдинеров, — или с рассуждениями Попова о «художественной целостности спектакля». Спектакли Завадского представляют собой не слепки с жизни, но выражение миросозерцания режиссера, его отношения к жизни. Он внимательно вглядывается в души людей и боится нарушить строй их переживаний грубой сценической фальшью, театральной бестактностью. Иногда кажется, что, пугаясь излишнего нажима, он в течение спектакля чего-то «недодает» зрителю, но в финале этих будто бы недоговоренных спектаклей зритель чувствует себя внутренне наполненным и пробужденным к мыслям, затрагивающим живейшие проблемы современности.

И становится очевидным, что попытки обращения к режиссерским восторгам ранних лет бесплодны и мертвы, что они уже не могут принести удовлетворения. И «Госпожа министерша» или «Бунт женщин» не затронули глубоких актерских струн, не обогатили режиссерски и не оставили сколько-нибудь заметного следа в истории его театра, тогда как наивная, чистая афиногеновская «Машенька», с которой Завадский начал свою деятельность в Театре имени Моссовета и в которой быт был доведен почти до символической чистоты, а правда актерских чувств и ясность актерского исполнения до предельной выразительности, осталась навсегда в памяти своим поэтическим пафосом и тем чувством ответственности, которые так дороги в Завадском. И полные прозрачного лиризма «Бранденбургские ворота» М. Светлова и «Совесть» Д. Павловой — первый {497} для Завадского опыт создания сценического романа — свидетельствовали о какой-то нежной осторожности, целомудренной четкости, с которой Завадский подходит к современной теме.

За его спиной десятки советских постановок и работа со многими авторами, становлению которых он помог. Он не спешит за временем и не стремится его обогнать — он движется вместе со временем, с выдвинутыми эпохой проблемами. Совершенно органично на его сцене появляются и «заводские» спектакли — «Битва в пути», «Ленинградский проспект» — и такие, как «В дороге» В. Розова с ее проблемами молодежи. Завадский отнюдь не иллюстративен в этих своих попытках коснуться самых недр жизни. Он не схематизирует жизнь, но сводит ее к чистейшим линиям. Некая музыкальность пронизывает его спектакли даже в том случае, когда репертуарный выбор напрасен, расчеты режиссера ошибочны, пьеса поверхностна и легковесна.

Я бы сказал, что Завадский — один из самых «светлых» советских режиссеров. Душевный творческий строй Завадского оптимистичен по своей природе, трагизм его спектаклей не ложится тяжестью на восприятие зрителя, его эстетические требования к каждой области театра тесно сливаются в целостности его миросозерцания. С этой точки зрения он обращается к самым различным произведениям различных эпох и жанров. Он широко принимает, развивает и осмысливает художественное наследие прошлого. Обращаясь к драматургии прошлых эпох, он смотрит в глубь существа произведения. Восхищаясь его красотой, он не убегает от современности в этот мир красоты., а, напротив, приближает прошлое к нам — будет ли то «Забавный случай» Гольдони или шекспировские «Виндзорские насмешницы» с возрождением площадного спектакля и с созданием особой атмосферы даже в театральных фойе — с фокусниками, плясуньями и гадалками.

Не часто можно найти режиссера более безжалостного к себе. Завадский не раз возвращается к своим постановкам — даже к лучшим из них, — вновь их пересматривая, перестраивая и углубляя не только внутренне — согласно чуткому ощущению времени, — но и формально. Так гармоническую стройность и поэтическую строгость первой редакции «Маскарада» недавно заменил сгущенно романтический, полный душевных загадок и тревог, подлинно лермонтовский «Маскарад». Завадский вписал в историю «Маскарада» новую и значительную главу. Его никогда {498} не привлекало легко напрашивающееся внешне эффектное решение лермонтовской пьесы — он заинтересован прежде всего ее философски-эмоциональным существом. Завадский со всей остротой почувствовал неистовую одержимость этой глубокой поэтической трагедии, силу ее образов, красоту обличающего лермонтовского стиха. Романтическая природа драмы угадана режиссером глубоко и сильно, начиная с особой формы спектакля. С неожиданной смелостью введен им почти гофмановский образ Дирижера — человека одержимого и безжалостного, с седой гривой волос, дирижирующего не только оркестром, но и всем спектаклем, подчеркивающего основные ситуации пьесы и как бы правящего судьбами людей. Весь облик спектакля стал торжественно сумрачным. Окутанные дымкой декорации Бориса Волкова, освещенные блеском парадных люстр и канделябров, словно растворяются в пространстве. Образы решены скупо, сдержанно и многосмысленно. Скрытый яростный пламень бушует в спектакле, режиссер и актеры заряжены лермонтовским гневом и страстной любовью ко всему подлинно человеческому.

Так же и несколько редакций спектакля «Шторм» представляют собой значительное событие. Спектакль имеет принципиальное значение для решения вопроса о том, как раскрыть на сцене период первых революционных лет. Я великолепно помню потрясение, которое принес первый спектакль «Шторма» в Театре МГСПС, появившийся в 1925 году, когда еще не ставшие историей горечь, боль, радость пережитого в жизни неразрывно сливались с тем, что мы видели на сцене. И сухие, полуконструктивные-полунатуралистические декорации Волкова, и почти фотографически документальная постановка Е. О. Любимова-Ланского, и резкость напряженного действия точно попадали в цель. Прошли десятилетия, ушли в прошлое события «Шторма». В разные эпохи зрители разных поколений обладают, как хорошо известно, иным жизненным и философским восприятием. Нужны новые приемы, чтобы грандиозная и грозная эпоха в глазах нового поколения встала во всей ее мощи и правдивости. Уже в той редакции «Шторма», которая в пятидесятых годах заменила спектакль Любимова-Ланского, Завадский понял, что «Шторм» — эти сценические мемуары — должен быть очищен сейчас от ненужных, пусть ранее поражавших и трогавших деталей и показан в его героической ясности. Он значительно облегчил постановку, освободив ее от элементов натурализма. Но Завадский чувствовал, что в этой второй {499} редакции руководимый им театр остановился на полпути.

Новая сценическая редакция «Шторма» 1967 года говорит о прошлом лирически и очищенно, как о большом романтическом времени. Далеко не о тех — разительных прежде — деталях, которые сопровождали нашу жизнь, а о том зерне, которое продолжает жить по-настоящему и в нашей современности. Этот подход оказался безошибочно верным. Целомудренное отношение к гражданской войне, к ее участникам стало непреложным законом спектакля. Нейтральное сценическое пространство освобождено до минимума необходимых аксессуаров — эпоха не нуждается в украшательстве. Даже грим и костюмировка сведены до легких намеков, убрано все нарочито актерское.

В прежних редакциях «Шторма» центральные роли очень хорошо играли опытные актеры, такие, как Герага или Слабиняк, за плечами которых лежал большой жизненный путь. В новом спектакле участвует преимущественно молодежь, и свежесть восприятия атмосферы рождения нового мира, которому мы полвека тому назад, будучи молодыми, явились свидетелями, становится особенно чистой и ясной в этом спектакле — актеры как бы творят заново, заново видят эпоху. Найдено не только единство ансамбля — гораздо более, чем профессиональное единство, господствует единство мировосприятия сегодняшнего человека. В непосредственном общении со зрителем современные актеры заступают место героев «Шторма», не переставая быть самими собой и становясь на их место, постигая красоту, великую и естественную простоту подвига первых строителей нового мира. Спектакль наполнен строгой и целомудренной красотой, благородством и ликованием нелегкой победы. Зритель верит правде чувств и мыслей бесконечно утомленного Председателя Укома (Л. Марков) и познающего мир и радость бытия Братишки (О. Анофриев).

Так же неназойливо, вне театральных штампов проникая в душу зрителя, «опрозрачнивает» жизнь порою очень жестокая повесть о воскресении Раскольникова, о его освобождении от неразрешимых жизненных противоречий, о его победе над собой и над страшной, удушливой жизнью, показанная Завадским и актерами его театра в спектакле «Петербургские сновидения».

1969. Публикуется впервые

# **{****500}** О Бабановой

Есть в искусстве Бабановой нечто завораживающее и подчиняющее зрителя и слушателя: невозможно сопротивляться обаянию ее игры или чтения. Ей и сопереживаешь и ею же любуешься; с ней не хочется расставаться. Причина лежит не только в ее неповторимой индивидуальности, но и в особом мастерстве, неразрывно слившимся с ее удивительной личностью. И хотя в свое время появилось немало актрис, не только легкомысленно пытавшихся играть «под Бабанову», но серьезно желавших проникнуть в суть ее артистической тайны, — все эти опыты оставались безрезультатными и все «маленькие Бабановы» так и не были в состоянии стать хотя бы тенью «бабановской загадки».

Она первоначально не столько поражает, сколько заинтересовывает, приковывает внимание к своей небольшой фигурке, к странному капризно-чистому мелодичному голосу. Но чем дальше развертывает Бабанова нить образа, тем убедительнее становится раскрытие ею человека.

Бабанова — актриса очень смелая в обаятельной неожиданности своих сценических приемов. Предельно органичная, она ничего не боится на сцене; она не щеголяет и не хвастает, когда ей удается особенно трудный кусок роли, над которым она долго, требовательно, порою изнурительно работала. Эта актриса великая труженица, ничего и никогда не берущая на веру — прежде всего в самой себе. При всей своей артистической дерзости Бабанова не терпит никакой неряшливости — она появляется на сцене во всеоружии техники и внутреннего постижения образа. Она предельно уважительна к своим сценическим обязанностям перед зрителем и перед драматургом. Ответственнейшее отношение к искусству пронизывает ее творчество. Она требует от себя полного, порою даже недостижимого совершенства, такого овладения внутренним зерном образа и изощренной формой, чтобы до зрителя доходила лишь прелестная, кристальной чистоты легкость игры.

Она часто бывает иронична, но всегда защищает тех, кого играет, — она не считает себя вправе над ними насмешничать; она никогда не смотрит на своих маленьких героинь сверху вниз, она обволакивает их лирической нежностью, порою ласковым юмором, как бы удивляясь им: «Вот какие они чудные и занимательные, ну что мне с ними, такими хорошими, делать».

Бабанова мастерски ведет зрителя и слушателя по сложным переплетениям чувств — она умело, по выражению {501} Станиславского, «растягивает гармонию» роли, не торопясь судорожно и не замедляя боязливо. Чувство меры присуще ей в высокой степени. Она порою ошарашивает парадоксальностью своих звенящих интонаций. Она смело растягивает слова, внутри фразы делает неожиданно синкопы, но неизменно сохраняет безупречную логику. Ее героини выходят на сцену не защищенными, но полными тревожного ожидания, даже если это всего-навсего Полина из «Доходного места», — у них широко раскрыты глаза на мир. С ними происходит удивительный процесс, они открывают для себя мир — порою трагически, порою комедийно. Ее героини приходят и уходят незапятнанными, какие бы испытания ни возникали на их жизненном пути. Глубоко разбираясь в их душе и поступках, Бабанова ищет в них зерен гордости и непреклонности. Неожиданное сочетание беззащитности и мужества, бесправности и сопротивляемости пряно и терпко окрашивает ее исполнение. И тогда понимаешь, почему Жадов полюбил эту на первый взгляд пошленькую, но, по существу, наивно чистую Полину, почему так жалостно и проникновенно звенел голосок обманутой и потерянной провинциалочки Марьи Антоновны в последнем акте «Ревизора». Потому зритель становится на защиту Стеллы, любовь которой безжалостно и нелепо испытывал Брюно. Потому всегда хочешь победы Бабановой, когда ее героини ведут любовный поединок, удивляясь и восхищаясь неожиданными ходами, которыми ее изящная и изощренная Диана сражается с Теодоро, так внезапны переливы чувств, так по-женски хитроумно и как бы нелогично (Бабанова хорошо проникла в женский ум своих героинь) обороняется и нападает Диана, охраняя свою гордость и честь, наслаждаясь самим процессом любовной игры. Ее лукавые хитрости очевидны и легко угадываемы. Так жаждет Диана победы над собой.

Жаляще трогательно касается Бабанова темы «униженных и оскорбленных». Она никогда не играла Достоевского, и вряд ли он принадлежит к числу ее любимых авторов. Но уничижение человека глубоко противопоказано ее смелой и нежной душе. Она защищает маленького измученного Боя в «Рычи, Китай!» — и тогда тема героизма становится главенствующей при решении образа. Независимостью и мужеством полон мальчик Гога, которого Бабанова с такой неподдельной достоверностью играла в «Человеке с портфелем», — стройный, элегантный «маленький взрослый», бесстрашно встающий на защиту матери. С таким же бесстрашием вступит в битву с жизнью ее Джульетта — {502} совсем юная, делающая по жизни еще неуверенные шаги, но с жадным и неколебимым к ней интересом. С какой-то особой доверительностью, с предельным тактом и осторожностью, как бы говоря со зрителем с глазу на глаз, она рассказала печальную и светлую повесть жизни Тани в пьесе Арбузова.

Порою Бабанова транспонирует роль согласно своей непобедимо влекущей индивидуальности: в ее Ларисе было больше затаенной, призрачной тоски, чем открытого протеста; в «Зыковых» она принимала внешнюю суховатость Софьи как неизбежную и тяжкую обязанность, как выполнение долга.

Прежде говорили: актриса «плетет кружева». Так «плетет кружева» Бабанова, когда по радио миллионы слушателей воспринимают ее мудрые, полные веры в человека передачи или когда теперь в небольшом эпизоде в «Марии» она с юмором играет умную, лукавую и очень сердечную мать Марии, — ибо Бабанова сберегла в полной мере свою нерастраченную и нежную твердость и в жизни и в творчестве.

«Комсомольская правда», 1970, 12 ноября

# Новые руководители театров

Московская бурливая и неспокойная театральная жизнь сталкивает различные театральные течения, нельзя не видеть интереснейшие художественные результаты происходящих театральных процессов. Вряд ли сейчас хотя бы один театр сохраняет в догматической неприкосновенности свои первоначальные приемы — будут ли это театры, деятельность которых основана на глубочайших исконных традициях, или театры, сравнительно недавно заявившие свои самостоятельные творческие позиции. Важнейшие темы современности сочетаются с живым решением классических произведений. На театральной афише этого года Шекспир стоит рядом с Брехтом, Пристли с Ануйем, Чехов с Шиллером, Достоевский с Бомарше, не говоря уже о советских драматургах, из которых многие впервые вступают на сцену театров. Молодая режиссура проявляет усиленный интерес и к творческому наследию Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Таирова, Вахтангова и к тому, что внесла в советский театр плеяда ведущих режиссеров более позднею периода — Ю. Завадского, {503} А. Попова, Р. Симонова, Г. Товстоногова. Речь идет о творческом восприятии этого наследия и его развитии применительно к современности и к индивидуальности молодых режиссеров, каждый из которых вносит свое, сугубо личное и новое в театральное движение страны.

В последние два года во главе крупнейших московских театров, как и несколько лет тому назад, встали новые главные режиссеры — художники с резко выявленными индивидуальностями, люди определенных воззрений; они вступили в театры в самый разгар сложнейших творческих процессов, переживаемых каждым из них, и понятно то повышенное внимание, которое вызвал их приход как внутри коллективов, так и в широких кругах театральной общественности.

И, может быть, наибольший интерес представляет приход в Художественный театр Олега Ефремова. Он приходит в МХАТ, когда там совершается смена поколений, когда перед этим сильнейшим театром встают серьезнейшие проблемы в области репертуарной, режиссерской, актерской. Поколение, вошедшее в театр в двадцатых — тридцатых годах, на котором лежала обязанность сохранить наследие, оставленное его основателями, свою задачу выполнило. Но уже выросли новые актеры, постепенно занимающие место своих предшественников, постоянно врывается в театр совсем юная молодежь и, главное, появляются новые художественные и общественные задачи. Ефремову предстоит проникнуть в этот сложный процесс. У него как художника имеются все данные для этого. Он окончил — притом очень успешно — школу Художественного театра, уже там обнаружив актерскую дерзость, великолепную наблюдательность и смелость театрального мышления, проницательно и активно поняв смысл творческого метода Художественного театра. Он рано стал искать пути к театру единомышленников, еще начинающим актером Детского театра, где он начал свою творческую жизнь, собрал вокруг себя молодых актеров, которые впоследствии создали Театр-студию «Современник», доказав правомерность, необходимость нового возвращения к подобной форме организации театра. Ефремов поставил перед ними цель — практически продолжить и углубить систему Станиславского, творческий метод МХАТ.

Он убежден, что искусству МХАТ, последнее время затормозившему свое развитие и все более консервировавшему свои приемы, предназначено передать живейшие чувства и мысли современности и что театр для этих целей {504} нуждаются прежде всего в некой, так сказать, сгущенной простоте, образцом которой, кстати, является сам Ефремов, будучи необычайным по экономии сценических средств актером. В сыгранных им образах — виртуозная, тончайшая характерность. Порою кажется, что он легко узнаваем и в кино и на сцене. Между тем каждый раз мы встречаемся с новым человеком — Ефремов боится любого нажима, он с какой-то особой силой схватывает зерно образа, подчиняющее все внешние и внутренние черты. Он испытывает ненависть к внешней, помпезной и самой выигрышной, но пустой театральности. Чуткий к любой фальши, учитывая повышенную восприимчивость современного зрителя, Ефремов хочет оградить МХАТ от всего лживого на сцене, от представленчества, неврастеничности, подчеркнутого выражения хотя бы и самых искренних переживаний. Он необыкновенно чуток к идейной жизни страны: он воспринимает ее нервно, возбужденно, наибольшее внимание уделяя нравственным, этическим проблемам. В его спектаклях господствует точно направленная режиссерская мысль. Он не хочет связывать себя догматическим подходом к решению сценического пространства и прибегает к различным средствам — от симультанной декорации до возрождения в новой форме сценического павильона, он ищет скупую выразительность, окружающую актера духовной атмосферой. Он не отказывается от приемов, внесенных в сценическую практику нашей современностью, — ни от принципа относительности сценического пространства, ни от временных смещений, ни от смелого ассоциативного мышления, — лишь бы перед зрителем встала глубокая, доведенная почти до символа идея пьесы. Лучшим доказательством художественной платформы Ефремова явилась поставленная им в «Современнике» трилогия «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики», в которой режиссер не только прослеживает в живых образах рост освободительного движения в России, увенчанного победой большевиков, но вскрывает саму философию борьбы за свободу.

Придя в Художественный театр, Ефремов развернул широкую программу работ. Он ясно понимает, что проблема современного МХАТ неразрешима частично, а только во всей совокупности — начиная от репертуара и режиссуры и кончая составом труппы и воспитанием молодых актеров. Центром репертуара стало вхождение в театр молодой современной драматургии — Александра Володина, Леонида Зорина, дебютирующего на сцене МХАТ Михаила {505} Рощина; из классиков Ефремов обратился в первую очередь к Горькому. Но Ефремов хочет испытать метод МХАТ еще более обширно — в репертуарном плане театра и инсценировка романа Роллана «Кола Брюньон», и даже «Сирано де Бержерак» Ростана. Ефремов насытил всю сверхмногочисленную труппу театра энергичной работой — в театре репетируют одновременно около восьми постановок; старому Художественному театру он возвращает принцип творческой лаборатории, для этого он сосредоточивает вокруг себя молодых режиссеров.

Может быть, нецелесообразен был выбор его дебютной постановки, хотя она вполне должна была привлечь внимание и именем автора пьесы Володина и составом артистов, включавшим и теперешних «стариков» театра — Зуеву, Яншина, Орлова, и появлением на сцене МХАТ Дорониной и самого Ефремова. Однако «Дульцинею Тобосскую» нельзя было принять за режиссерскую декларацию, за манифест нового руководителя. Перечисленным привходящим околотеатральным соображениям можно подвести и чисто театральные обоснования, хотя ни одному из соображений Ефремова нельзя было отказать в убедительности. Сама по себе «афиша» заслуживала самого глубокого внимания, ибо она подчеркивала намерения Ефремова опираться на драматургов, ранее не появлявшихся на сцене МХАТ, на разные актерские поколения, на пополнение труппы сильными актерами. Но интересная по замыслу пьеса Володина тяжеловата для восприятия, а мысль о вечности «Дон Кихота» из-за нарочитой парадоксальности построения доказывается несколько путанно — да и по форме пьеса не очень-то близка сильным сторонам творчества Ефремова. Спектакль носил явно экспериментальный характер и с большим правом нашел бы место на сцене филиала, нежели на основной сцене МХАТ.

Из намеченной программы Ефремов уже осуществил также «Последних» Горького. Эту сценическую повесть о распадающейся дворянской семье театр раскрывает сценически напряженно, в обостренном ритме, с ярчайшей характерностью, обнажая психологию каждого из зачастую по-новому понятых действующих лиц. Эта постановка входит в ту серию горьковских спектаклей, которые порывают с привычным бытовым решением. Ефремов со своими инициативными помощниками — молодыми режиссерами Владимиром Салюком и Игорем Васильевым, которых он выводит на широкую театральную дорогу, — понимают пьесу как «трагический балаган», нигде при этом не теряя ее {506} психологической основы, во многом перемонтировав пьесу во имя остроты раскрытия темы.

В истории МХАТ, несомненно, наступил один из тех периодов, когда происходит одно из периодических обновлений этого театра.

Не менее интересен приход в Малый театр Бориса Равенских. Для него этот театр не чужой. Он уже ранее поставил в нем «Власть тьмы» Льва Толстого, акцентируя и сценически подчеркнув веру в человека, в нравственную справедливость, делая эту нравственную требовательность общей атмосферой спектакля. Равенских — ученик Мейерхольда. От него он воспринял красноречие мизансцены, любовь к музыке как непременному элементу спектакля, эмоционально окрашивающему отдельные куски, к образному декоративному решению, убедительности движения, которым он как бы любуется, в которое вкладывает смысл не меньший, чем в слово. Если Ефремов сжат и сосредоточен, то Равенских расточителен и роскошен. Он придает яркость сценическим образам, обогащая пьесу новыми акцентами — он любит ударные куски, которые выделяет мизансценой, светом, звуковым оформлением. Иногда кажется, что они не столько выделяются, сколько выпирают из спектакля. Во «Власти тьмы» Равенских-художник себя сдерживал и его устремления во многом совпадали с живой, эмоциональной традицией старейшего русского театра, с его полнокровным ощущением жизни, тем более что в Малом театре он нашел такого совершенного выполнителя своих замыслов, как Ильинский — Аким. Его последняя работа в Театре имени Пушкина, который Равенских возглавлял в течение нескольких лет, — «Драматическая песня» — инсценировка романа Николая Островского «Как закалялась сталь». Сохраняя свойственную его режиссерской манере приподнятость, но лишая спектакль излюбленной им внешней праздничности, обильно оснащая его музыкой, Равенских доводит его до напряженного подчеркнутого драматизма, как будто мечтая в один театральный вечер, в рассказ о судьбе юного бойца вложить весь суровый путь, пройденный молодым Советским государством в революцию и в гражданскую войну. Его все более занимает создание театра поэтического, чему он подчиняет и все элементы спектакля — от романтически обобщенной декорации до рассеянного тревожного света прожекторов. Он часто бывал наряден — в этом же спектакле он стремится к аскетической скупости внешнего оформления, хотя ему далеко не всегда удается победить в себе страсть {507} к внешним, порою неоправданным излишествам, не отсеченным строгим вкусом. Равенских переживает в своем искусстве сложный период. Его все более тянет к углубленной режиссуре. Недаром еще в Театре Пушкина он ставил такую сложную психологическую пьесу, как «Метель» Л. Леонова. В своих последних постановках он как бы хочет обуздать свой бьющий через край несдержанный темперамент — так, как он делал это во «Власти тьмы». В качестве первой значительной работы в Малом театре Равенских наметил «Царя Федора Иоанновича» А. Толстого и пригласил для исполнения главной роли такого популярного актера, как Иннокентий Смоктуновский.

АПН, 1971, 21 декабря

# После гастролей Ленинградского театра драмы имени Пушкина

До приезда Александринского театра в 1916 году с пьесами Л. Андреева и Островского Москва была хорошо знакома с Савиной, Варламовым, Давыдовым — она видела великих актеров в их лучших ролях благодаря их частым гастролям, но вне целостного ансамбля александринцев и потому не представляла, что означает собой эта труппа в целом. Правда, и на тот раз гастролировала часть труппы, но ряд спектаклей, в том числе две пьесы Л. Андреева — «Профессор Сторицын», только что не имевший успеха в Малом театре, и «Тот, кто получает пощечины», — полностью соответствовал петербургским нормам и по ансамблю и по режиссуре. Хотя во время гастролей ряд спектаклей Александринского театра вызывал резкую критику и по выбору репертуара и по отсутствию умелой режиссуры, но несомненным было и другое — особая манера игры, приобретшая с годами своеобразную графическую выразительность, не совпадала с московской, увлекала проникновением в сущность образа, соединенным с четкостью и ясностью сценической формы.

Почти графическая точность формы, целостность спектакля, очищенность от лишних бытовых подробностей, современность сценического языка, чувство стиля казались неожиданными по сравнению с великолепной тяжеловесностью и задушевностью Малого театра. Какая-то скрытность, замкнутость переживания, сдержанная тактичность в его внешнем выражении составляли острую, даже некоторую {508} ядовитую прелесть александринцев. Не случайно Мейерхольд, осуществляя свои новаторские постановки, подчеркивал уважение к традициям театра. Александринский театр сохранял печать академизма в лучшем смысле слова и тогда, когда с революцией в его искусстве появились новые черты — большая раскованность, более страстные, беспокойные ритмы, исчезла некая суховатость, свойственная прежде его ансамблю. В революционное пятидесятилетие театр развивался неровно: явный, порою стремительный подъем сменялся периодами огорчительных неудач и растерянности, как в любом крупном театре, они совпадали со сменой поколений. Проблема Александринского театра — Театра имени Пушкина всегда оставалась одной из существенных для русской сценической культуры. Театр помнит плодотворную режиссерскую деятельность Н. В. Петрова, опиравшегося на современную драматургию и подчеркивавшего современность сценического языка, и Б. М. Сушкевича, явно отразившего влияние МХАТ, и особенно В. П. Кожича, нащупавшего ход к синтезу традиций театра и требований современности. Л. С. Вивьен как руководитель и воспитатель театра продолжил поиски Кожича и — сам отличный педагог — вырастил ведущее поколение актеров. К тридцатым — сороковым годам в театре образовался новый ансамбль, отмеченный появлением ряда крупных индивидуальностей, во многом упрочивших примечательные черты его исконного искусства. Не только современная тема, но и классика получали если не новаторское, то свежее и убедительное сценическое выражение. Но этот ансамбль в пятидесятые — шестидесятые годы постепенно разрушался. Александринцы, еще несколькими десятилетиями ранее сохраняя в своем составе таких актрис, как Корчагина-Александровская, Мичурина-Самойлова, Тиме, сосредоточивали в труппе ряд исключительных по силе и разнообразию молодых актеров — в особенности в мужском составе. Но чем дальше, тем реже Черкасов, Толубеев, Скоробогатов, Симонов, Борисов, Меркурьев появлялись в одном спектакле одновременно. Незримое гастролерство проникало в труппу и расшатывало богатый традициями и мастерством организм. Эта опасная тенденция далеко не изжита и в наши дни. Конечно, театр продолжает жить вместе с современностью, по-новому ее осознавая. Поэтому особо требовательны ожидания, предъявляемые к этому превосходному уже по одним своим возможностям театру. И если в сегодняшних рассуждениях слышатся справедливые критические ноты, {509} то и сам театр вряд ли ждет категорических похвал. Несмотря на безусловное признание зрителя, театр переживает сейчас переломный период, в видоизмененной форме повторяющий ранее им пережитые процессы.

Почти каждый спектакль театра несет какую-либо актерскую вершину, выражающую суть искусства театра и его стиль, вершину, которая должна была бы определять внутреннюю сущность и весь уровень спектакля. Почти каждый. Хотя бы «Горячее сердце», где задает тон Градобоев — Толубеев: совсем непривычный, умный, хитрый, требовательный, умеющий держать городок в своих мягких, но цепких руках. Он смешон и страшен не только своими чудачествами, с ним общаться жутко, он легко, ласково и беззастенчиво распоряжается жизнью людей; предъявление им «свода законов» не сводится только к блестяще исполненному комедийному трюку — за ним кроется пугающая правда. Актер в этой роли обнаруживает ранее не увиденные черты, которые помогают заново проникать в сущность образа. У Толубеева нет ничего лишнего: весь его полный внутреннего движения образ лишен расчета на поверхностное восприятие.

Толубеев как бы концентрирует в себе лучшие черты актерского искусства своего театра; его лишенное хвастовства мастерство делает доступным зерно изображаемого им человека; он знает тайну ненавязчивой и неподчеркнутой характерности, сливающейся с образом, — «автор умирает в актере», чтобы возродиться с новой жизненной силой. Есть в Толубееве какой-то высшего полета внутренний художественный покой — покой редкий, полный глубокого смысла, позволяющий наслаждаться его исполнением и любоваться исчерпывающим охватом образа, зоркостью и безупречной выразительностью деталей. Этот мудрый покой отнюдь не связан с актерским равнодушием; Толубеев отмечен даром психологической проницательности: как будто ничто не ускользает от его взгляда. Все его искусство лежит в традициях русского актерства — Щепкина и Варламова. Необыкновенное чувство меры, соразмерности, классического соотношения пропорций в построении образа — пример искусства Александринского театра, искусства, допускающего множество различных оттенков.

Казалось бы, для Меркурьева — актера тонкого и разнообразного рисунка, у которого отсутствуют жирные краски, — выбор роли Курослепова неожидан. Ключевым куском, несмотря на сочность сценических деталей, полных умного, но отнюдь не густого юмора, оказывается у него {510} пробуждение настоящего чувства к дочери, у которой «горячее сердце» (исполнительница роли Параши хорошо передает это важнейшее качество образа), — когда слезы появляются на глазах Курослепова, когда зритель чувствует дрожание человеческого сердца.

Борисов, подобно Толубееву, принадлежит к числу актеров, идущих по пути глубочайшего постижения действительности. Но он смотрит на жизнь и воплощает ее сценически с иными оттенками — лирическая пота, нота какой-то тоскливости окрашивает его творчество; он умеет заглянуть в прошлое образа, воскресить его с разительной и нервной силой. Чем дальше растет и расширяется ею талант, тем неожиданнее и острее оказываются захваченные им образы. В нем отчетливо зазвучали сатирические краски, которыми пользуется он разнообразно, с артистической меткостью. В спектакле «Справедливость — мое ремесло» Хворостин сыгран Борисовым легко, типично и страшновато, с необыкновенной, пронзительной наблюдательностью. Возникает неожиданный образ человека, которого следует бояться, который вносит тревогу. Борисов не видит умаления своего действительно высокого актерского достоинства в исполнении почти эпизодической роли в «Сказках старого Арбата» — он с лукавым юмором и какой-то особой жалостливостью играет человеческую неустроенность маленького толстячка.

Горбачев в спектакле «Справедливость — мое ремесло» создает в Машкове образ разительной сатирической тонкости. Мельчайшие, словно бы незначительные детали — то, как он играет с помочами или не садится, а присаживается, — делают предельно живым образ редактора-приспособленца. Раньше на сцене такой человек не появлялся. Тут есть художественное открытие, всегда связанное с подлинным реализмом и вызывающее настоящее доверие. Горбачев — по-настоящему смелый актер. Играя Бенедикта, он поворачивает его неожиданной стороной; он всеми мерами отдаляет его от сходства с Петруччо; темы властного мужчины он не касается; следуя терминологии старых амплуа, он видит в Бенедикте скорее простака, чем героя, отнюдь не лишая его ума и увлеченности. Это качество придает исполнению неожиданный интерес. Но думается все же, что элементы драматические ему еще чужды — он чувствует себя намного свободнее в атмосфере комедийного и сатирического блеска. Не раз случается, что не Горбачев владеет отпущенным ему даром, а этот великолепный дар скептического юмора, насмешливости, {511} стремление к сценической выразительности, богатство сценических находок (так поразивших уже в его юном Хлестакове) владеют актером, определяя особенности его артистической линии.

Фрейндлих по своей манере ближе к Горбачеву; может быть только, он защищен от грозящей блестящему дарованию Горбачева поверхностности. Он более сдержан, даже где-то осторожен в выборе сценических приемов. К Балясникову («Сказки старого Арбата») Фрейндлих находит очень важный ключ. Он поймал соединение лирики и грустноватой иронии, свойственной Арбузову, которое Фрейндлих кладет в основу своего исполнения не только как актерский прием, но как зерно образа. Появляется какая-то умная и сдержанная, чисто «александринская» ирония.

Есть во всех перечисленных исполнителях неожиданная острота, свежее и непредубежденное восприятие образов, обусловленное не только большим сценическим опытом, но и обостренным восприятием жизни. Неожиданность и точность этих актеров должны были бы определять стилистическое решение спектаклей в целом, что, к сожалению, далеко не всегда случается. И тогда эти образы, вместо того чтобы стать своеобразными компасами, остаются одинокими, и спектакль не приобретает эстетического единства. А между тем именно в этих актерах можно видеть развитие александринских традиций — какого-то особого такта, с которым актеры касаются самых глубоких переживаний, чуждаясь натурализма и умея идти к синтетическому решению образа, спрятав затраченный труд и достигнув изящной непринужденности.

В иных спектаклях в ансамбле начинает жить опасный расчет на облегченное восприятие зрителей. Принципиально важные актерские решения не распространяются на весь спектакль, порою тускнеющий из-за режиссерской недоговоренности, как будто режиссер, задумав некое единство, останавливается на полдороге, не решается довести свой замысел до конца, доверившись больше обнаженному типажу, чем внутреннему смыслу и стилю пьес. Нужно вновь и вновь повторять, что режиссура имеет большое, порою решающее значение именно для реалистического театра и что именно не в копировании заключается реализм, а в отражении точной, неповторимой атмосферы, в которой течет жизнь людей, изображенных в спектакле, не в отсутствии образности и внутренней зоркости, что так горестно наблюдать во многих спектаклях театра, говорящих о профессиональном {512} безразличии, равнодушии к судьбам людей. В противоположность точности сценических характеристик и приемов у лидеров театра его спектаклям слишком часто свойственны приблизительность и случайность, а многие актеры (хотя в отсутствии дарований труппу обвинить нельзя) не получают помощи, в которой они действительно нуждаются.

Для театра возникает очень большая опасность. Образы в его спектаклях не превращаются в человеческие характеры, как это обозначилось в названных мною актерских работах, показывающих сущность традиций театра и обнаруживающих его возможности. Не хватает редакционной атмосферы в спектакле «Справедливость — мое ремесло», замененной безразличным мнимо объективным, мнимо реалистическим, приблизительным, а не достоверным изображением действительности, а именно точностью поразили александринцы в тот давний первый свой приезд. Опасность мнимого реализма вне глубокой психологической сущности, вне создания атмосферы явно грозит театру. Удобные и спокойные мизансцены, не мешающие зрителю, но и ничего ему не говорящие, художественно не выражают внутренний смысл каждого данного куска. Между тем именно приблизительность и случайность наиболее чужды исконной сути искусства александринцев. Театр нуждается в усиленном внимании к труппе, попросту говоря, ему не хватает режиссеров, способных крепко и сильно объединить ее многочисленные дарования, не хватает режиссера-педагога, который настойчиво добивался бы от актеров единого конечного результата. Исчезают существенные этапы, которые ведут к рождению образа, сразу играется результат. Зримо упускаются возможности, лежащие в силах труппы. Например, в «Много шума из ничего» актер Кульд обнаруживается как легкий комедийный актер, владеющий словом и обладающий чувством юмора, но в Гавриле («Горячее сердце») у него же возникает натуженность, надсадность вместо простоты. В очень приятном, несомненно темпераментном молодом актере Семеновском — как и во многих других — страшит сценическая прямолинейность: роста, смены кусков, тонкости психологических наблюдений явно не хватает. Актер не увлекается этапами развития образа, процессом движения чувств и мысли — и в «Ночью без звезд», наполненный и сценически обаятельный, он остается в том же самочувствии, в котором пришел. Максимова, не менее приятная и темпераментная актриса, играет пне зерна образа. Термины Художественного {513} театра не обязательны для каждого театра, но их смысл по своей сути обязателен для актерского искусства в целом. В том же спектакле «Справедливость — мое ремесло» Л. Максимова — Татьяна находится как бы между двух граней — актриса преобладает над образом, возможно, на этот раз по вине автора. Ситник в «Сказках старого Арбата» точно держит форму, но в «Болдинской осени» ему явно не хватает сценического материала, которого недостает в этом спектакле даже Толубееву, а спектакль в целом носит внешний характер.

Театр не раз доказывал свои возможности. В том же «Горячем сердце» есть много нового не только в решении образов Градобоева или Параши, но и небольших ролей, например, Барина с большими усами (Дубенский) — дворянина, франтоватого, французистого, фактически шута на службе у богатого патрона, — делающего понятным, зачем его держит Хлынов, хотя толкование самого Хлынова воспринимается спорно. Есть безразличное декорационное оформление, как в спектакле «Справедливость — мое ремесло». Есть новое, но не убедительное, как в «Горячем сердце»: игрушечная стенка купеческого поместья неожиданно напоминает такую же в совсем противоположном решении «Горячего сердца» в другом ленинградском театре. Это деревянная стенка, а не забор, за пределы которого трудно вырваться, который душит и давит. Дело не в обязательности живописных декораций, а в создании сценическими средствами необычайной атмосферы хлыновщины и курослеповщины и их образа жизни. Пушкинскому театру надо пожелать смелости в дальнейшем развитии, в воспитании молодых талантов, в режиссерских решениях, в углублении точного и образного раскрытия действительности.

Выступление в ВТО. 1973, октябрь

# Московский Театр Сатиры Из воспоминаний первого зрителя

Театр сатиры принадлежит к счастливым театрам. Он неизменно сохранял любовь зрителя. Он менял художественный облик, репертуарную линию; один из самых гибких коллективов, он послушно откликался — с большим или меньшим успехом — на зов жизни, и радость жизни составляет зерно его творчества. И как бы ни менялся его коллектив, {514} особая атмосфера лукавой насмешки, хитрого розыгрыша, умной иронии сохранялась в его основе. В театр шли охотно, порою сердясь за обманутые ожидания и доброжелательно забывая о них при первой же его победе. Я был свидетелем всего сценического пути театра, и в моей благодарной памяти возникают отдельные его этапы. Путь этот, однако, оказался сложным.

Таким, каким мы знаем сейчас Театр сатиры, он сложился далеко не сразу. Прежде чем он принял свой нынешний облик, он пережил ряд сложных этапов. В его создании сказался дух времени, требование эпохи. Не напрасно его появлению предшествовал ряд театральных опытов — он возник не на нерасчищенной почве. В Москве в бывшем Театре имени Комиссаржевской группа молодежи организовала недолго существовавшую Студию Театра сатиры, и сам Маяковский охотно принял в ней энергичное участие, а Луначарский в связи с ее открытием опубликовал статью «Будем смеяться!», в которой обосновывал назревшую потребность в подобном театре и плодотворность подобных опытов. В Витебске возник небольшой театр, по переезде в Москву получивший наименование Театр революционной сатиры — Теревсат. Все названные опыты не имели развития либо, как Студия, из-за раннего прекращения ее деятельности, либо, как Теревсат, из-за отсутствия ясной художественной платформы и твердой режиссерской программы.

Занять ведущие позиции в этой области удалось только Театру сатиры. Но сразу же обнаружилась сложность возникших перед ним задач. Ему было не так-то легко обнаружить свое театральное зерно. Вначале он проявил себя скорее как театр обозрений, и его — порою несправедливо — упрекали в том, что он не отвечает своему обязывающему и требовательному наименованию. Тому, что был выбран именно жанр обозрений, в значительной степени способствовали стилевые особенности того организма, который был выбран в качестве основы, фундамента для нового театра, — театр миниатюр «Кривой Джимми» имел в своем составе ярких актеров, способных на острую характерность и наблюдательность, обладавших быстрой отзывчивостью на зрителя, разносторонними умениями и какой-то лихостью, остроумием в жизни и на сцене. Мастера своего дела, они шли по жизни легко, задорно, озорно, но репертуар театра не отличался глубиной, во многом повторяя наиболее ударные номера предреволюционных театров миниатюр, и очень часто мимолетная беззаботность становилась {515} зерном его творчества. Нужно было искать жанр, в котором легко могли найти применение действительно незаурядные дарования, вошедшие в молодую труппу вновь организованного Театра сатиры. Рисковать на крупное полотно театр не решался, искать новые формы не имел ни сил, ни данных. Современная советская драматургия только еще завоевывала сцены больших театров. Театр сатиры сделал ставку на сиюминутность в самом простом понимании этого слова и выбрал жанр обозрений, достаточно использованный в предреволюционном театре и достаточно скомпрометированный.

Я всегда любил талантливость его труппы, ее непосредственную общительность с залом, ее поистине неиссякаемую жизнерадостность, остроту неизменно присутствовавшего насмешливого приговора над образом. Первое поколение актеров Театра сатиры обладало особым даром конденсирования какой-либо одной черты, на которой они намеревались сосредоточить внимание зрительного зала. Это вовсе не означало, что они предавали забвению остальные черты образа — отнюдь нет, греха прямолинейности за ними не водилось. Такова была манера исполнения. Если к этому прибавить заражавшее зрителя обаятельное импровизационное начало, то будет понятен тот оглушительный успех, который сопровождал обозрение «Москва с точки зрения», поставленное умным, скептическим и многоопытным мастером этих дел Давидом Гутманом и написанное при ближайшем участии такого мастера слова, как только начинавший тогда свой путь Николай Эрдман. Конечно, в этом озорном, темпераментном, несшемся в отличном ритме спектакле многое было от эстрады и претендовать на истинное сатирическое звучание он не мог. Но его эпизоды — то пародийные, то жанровые — наполняла острая наблюдательность, и на сцену вместе с ликующим мастерством проникала сегодняшняя, сиюминутная жизнь.

Создатели этого обозрения, которым открылся театр, решительно отказались от подражания западному ревю с его баснословной роскошью и господством рекламы; оно — это ревю — уже полностью утратило общественные цели и превращалось в ослепительный по роскоши мюзик-холл. Однако обозрение не выходило из узких рамок быта и чисто литературных интересов и во многом было пропитано духом литературно-артистической богемы начала двадцатых годов, со всеми ее противоречиями, достоинствами и недостатками, ее иронией и жизнелюбием. Новое обозрение не ставило себе серьезных подлинно сатирических задач, {516} оно довольствовалось ироническим освещением мелочей быта, житейских невзгод, литературных споров. Тут-то и пригодились особые качества труппы. Вспомним, что сценическое искусство во многом переживало еще эпоху первоначального накопления материала. И авторы обозрения и актеры театра обладали, как я уже сказал, острой наблюдательностью и умением зафиксировать увиденное в пародийной форме.

Умением придать спектаклю острый ритм, не заботясь о кричащей новизне формы, обладал и Гутман — режиссер, умело владевший не только сценическими трюками, но и в совершенстве знавший законы старого театра миниатюр, одним из зачинателей которого он был. Он знал законы сценического времени, монтажа эпизодов, законы зрительского внимания. Спектакль «Москва с точки зрения» надолго определил будущее театра. Москва признала Театр сатиры своим театром. Обозрение стало его ведущим жанром. Многочисленные небольшие пьески и пародии, которые затем появились на его сцене, в своей основе оказывались теми же обозрениями, поставленными легко, без особого театрального новаторства, в том полуконструктивистском-полутрадиционном стиле, который тогда господствовал. Спектакли оставались легкими, быстрыми, и Курихин, Милютина, Кара-Дмитриев с их зажигательным темпераментом надолго закрепились в качестве любимцев московской — да и не только московской — публики. Обозрение и пародия стали основной репертуарной линией театра. Актеры чувствовали себя в них удобно и все больше вырабатывали особую сценическую технику, позволявшую с юмором играть сгущенные бытовые сценки и стать настоящими мастерами этого жанра. Но ни одно из последующих обозрений не повторило успеха спектакля «Москва с точки зрения». Новые пьески не вносили, по существу, ничего нового, а театру предъявлялись все возраставшие требования; постепенно даже его защитники делались сторонниками решительного перехода к иному репертуару и иным сценическим формам, сторонниками повышения общего уровня сценической культуры. Первый период — становление театра — был изжит полностью.

Господство обозрения сменилось господством комедии и водевиля. Решение проблемы сатиры как будто снова отодвигалось. Любовь зрителя надолго завоевал союз Н. М. Горчакова и В. В. Шкваркина. Мы уже несправедливо забыли обаяние Шкваркина — создателя современного советского водевиля во всем прекрасном значении этого {517} благодарного жанра. Горчаков, пришедший на смену Гутману, был режиссером и иной сценической культуры и иных индивидуальных вкусов. Помимо того что Горчаков был учеником и непосредственным сотрудником МХАТ, он являлся еще и учеником Вахтангова, наложившего на его творчество заметную печать. Он любил яркость формы, культуру актерского образа, комедийную остроту, и, конечно, все эти качества очень пригодились Театру сатиры. Элемент эстрадной сжатости, некоторая поверхностность привычного скептицизма, свойственные Гутману, отнюдь не были присущи Горчакову, которому была близка традиция водевиля, легкой умной комедии.

У Шкваркина и Горчакова было много общего — и наблюдательность, и умная ирония, и чувство современности, и такое же чувство языка, склонность к афористичности и парадоксальности положений. Театр стал жить под знаком драматургии Шкваркина. Связывала Шкваркина с Горчаковым и лирическая струя, которой всегда дорожил иронический Горчаков, — и именно в постановках лирического водевиля были достигнуты наибольшие успехи Театра сатиры той поры. Если знаменем первого периода оказалась «Москва с точки зрения», то знаменем второго — «Чужой ребенок». Горчаков в тот период не чувствовал вкуса к крупным сатирическим формам — таков был его художественный темперамент. Он всерьез задумывался даже о переименовании театра в Театр комедии, что было намного ему ближе и привлекательнее. Но такого рода отказ от первоначального лица театра был невозможен, хотя успехи Горчакова были несомненны: труппа театра во время его руководства значительно консолидировалась, в ней появились новые любимцы, имевшие право олицетворять искусство театра, — Поль, Хенкин, Лепко. Основное ядро труппы точно сыгралось и понимало друг друга с полуслова. Горчаков лепил спектакль четко, вне каких-либо серьезных театральных новаций. Благополучие царило в театре, но явно угрожавшее ему забвение сатирических целей заставило серьезно задуматься о перемене художественной платформы. Однако не так-то легко было нащупать новые пути.

В течение этого переходного периода случались удачи и неудачи, но найти нить, определяющее дальнейшее направление, было трудновато. Тенденции, обозначенные творчеством Горчакова, в своем логическом завершении привели к приглашению в театр сначала Н. В. Петрова, а затем П. П. Васильева — режиссера умного, вдумчивого, опытного, но лишенного легкости и остроты. Да и {518} Н. В. Петров, сохранявший «вечную молодость», давно уже не был создателем театра «Балаганчик» — за его плечами было руководство бывш. Александринским и Харьковским театрами. Его влекло к крупным формам. Режиссеры и театр были как бы разноприродны. Театр метался — в эти годы он не приобрел единого почерка, потеряв былую определенность творческого лица. Радостным и веселым оказался спектакль «Свадьба с приданым», которым так удачно начал Борис Равенских. Осуществленная А. М. Лобановым постановка «На всякого мудреца довольно простоты» была новаторской и спорной. Лобанов резко, остроумно и очень талантливо уничтожал второй план, усердно выдвигая плакат на первый, порою памфлетно упрощая психологический строй образов и неизменно предпочитая богатство парадоксально истолкованных и гиперболизированных сценических ситуаций.

Многолетние искания завершились неожиданным, но вполне органичным исходом. Казалось удивительным, что это раньше не приходило никому в голову — театр обратился к драматургии Маяковского. Работа трех несхожих, но современно мыслящих режиссеров — Н. В. Петрова, С. И. Юткевича и В. Н. Плучека — увенчалась полным успехом.

Победа драматургии Маяковского определила дальнейшее развитие Театра сатиры, во главе которого встал В. Н. Плучек — режиссер талантливый, занятный и изобретательный. Плучек первым определил сценический стиль театра.

Он ясно и беспрекословно назвал того режиссера, сценическим принципам которого он считал справедливым и необходимым следовать, — Мейерхольда. Сочетание имен Маяковского и Мейерхольда имело принципиальное значение для будущего развития театра. Плучек попал в точку — и какие бы колебания в репертуарной линии потом ни испытывал театр, какие бы отклонения ни совершал, формула была найдена с исчерпывающей точностью. Разумеется, речь шла не о подражании Мейерхольду и не о реставрации его постановок пьес Маяковского — слишком многое переменилось со времени тех памятных премьер. Да и Плучек — художник, последующий Мейерхольду, но художник иного темперамента; он задорен, даже задирист, изящен, парадоксален; ирония в нем явно преобладает над пафосом; он склонен к сценическим неожиданностям, и порою решение отдельного эпизода увлекает его больше, чем решение целого. Он твердый сторонник формулы: {519} «В искусстве может быть все, кроме скучного» — и неизменно добивается в спектаклях непременной легкости в соединении с точностью и определенностью мизансцен. И в гиперболизме, к которому он склонен, он знает меру — его влечет точность формы, которая передает внутреннюю сущность автора и его стилевые особенности. Но ему труднее, когда он вступает в область драматическую. Он хочет преодолеть в этих случаях некоторую в принципе несвойственную ему тяжеловатость и грузность.

Театр переживает новый период. Может быть, впервые он пытается широко и глубоко оправдать свое название. Выходя порою за пределы узко понятого жанра, театр решает встающие перед ним проблемы отнюдь не формально. Можно согласиться с театром в том, что он не должен ограничиваться узко понимаемым жанром сатирических пьес, остерегаясь грозящей ему опасности заштамповаться. Важно, что театр решается на то, что, казалось бы, не принадлежит к его прямой компетенции, как происходит это в спектаклях «У времени в плену» или «Интервенция». Я с удовольствием присутствую и на спектаклях легкой иронической комедии, всегда чувствуя то, что внутренне притягивает театр к подобным пьесам.

Театр движется неравномерно. Репертуарные трудности для проповедуемого им жанра очевидны, и мимо них нельзя проходить, рассуждая о путях театра. Его главного режиссера влечет путь блестящий, легкий, сверкающий, но он сам сознает, что одним им ограничиваться никак невозможно.

Сложное единство утверждающего и обличительного начал, свойственное сатире, требует тончайших средств сценической выразительности, и, овладевая ими, театр легко, весело смеется и сильно, зло негодует. Когда смотришь много спектаклей подряд, следишь постоянно за жизнью Театра сатиры, увлекает его стремление проникнуть в самые истоки, в самое существо жизни.

Не менее важно формирование нового единого коллектива со своим стилем, со своим актерским лицом. Актеры понимают друг друга сценически очень точно. Само собой разумеется, что проблема создания единого творческого коллектива сводится не только к взаимоотношениям «стариков» и молодежи, отнюдь не ограничивается возрастными категориями. Такое важнейшее единство сейчас и утверждается в Театре сатиры. В коллективе театра есть крупные индивидуальности среди старшего, среднего и совсем молодого поколения. Ансамбль в основе своей очень {520} органичен, исключения бывают лишь в отдельных спектаклях. Коллектив театра — нечто единое, а это чрезвычайно важно.

Театр сатиры сегодня определил то, что было всегда самым трудным, — свою репертуарную линию. Широкий взгляд, положенный в основу выбора репертуара, позволяет оправдывать название, которое театр носит.

В кн. «Московский театр сатиры», М., 1974

# Об Охлопкове К семидесятипятилетию со дня рождения

Он был дерзок, настойчив, упрям и наивен. Дело заключалось не только в качествах и особенностях его озорного характера. Он вошел в искусство в счастливые для себя годы. Он одновременно открывал для себя революцию и мир, открывал ее идеи и самого себя. Охлопков увидел мир в удивительной его красоте и озаренности — «в грозе и буре». На него обрушилась сумма увлекательных начал, навсегда связанных с познанием мира, широтой идей революции, натиском театральных идей. В их основе лежало понимание вселенского смысла революции. И эти молодые ощущения жили в самых глубинах его художественного ощущения мира. Жили всегда, начиная с того времени, когда несуразным, зеленым, трогательным юношей он организовал в Иркутске площадные празднества, имея в своем распоряжении совсем небольшие возможности, вплоть до того времени, когда выработал в себе мягкую выдержанность умного организатора и обходительность европейского мэтра. В нем продолжала жить идея преображения мира, требующая преображения театра, в том числе его архитектуры. Он сохранял ее во всей свежести, во всем ее пафосе.

Он был режиссером, рожденным Октябрьской революцией. Конечно, он не оставался на месте. Он становился глубже, мудрее. Менялось время — менялся и Охлопков, его манера, становились изобретательнее и тоньше его приемы, углублялось его мастерство, но изменить самому себе он не мог. Он оставался Охлопковым. Счастлив художник, который, как он, мог сохранить свое мировосприятие во всей его образной свежести, во всей его непосредственности.

{521} Встреча с Мейерхольдом была неизбежной. Он выступал у него как актер — неожиданный, порою склонный к сатирической утонченной остроте. Но важнее были для него уроки Мейерхольда-режиссера. Он усвоил принципы биомеханики, композиции спектакля, значение сценической выразительности и образности. На его глазах проходили «Ревизор», «Горе уму». Он участвовал в «Учителе Бубусе» и «Смерти Тарелкина». Мейерхольд стал для Охлопкова своеобразным театральным университетом, но мне думается, что Охлопкову театр Мейерхольда показался тесным и деятельность — ограниченной. Не показалось ли ему, что сам Мейерхольд становится слишком академичным? Охлопков не бунтовал против Мейерхольда и не полемизировал с ним. Он жаждал самостоятельности и крайних выводов. Охлопков принадлежал к ученикам, которым их учителя казались недостаточно смелыми, а уж в отсутствии смелости самого Охлопкова упрекнуть было невозможно.

Он сразу возглавил Реалистический театр, здесь он мог осуществить первую свою мечту — разрушить каноническую форму театра, и его «Разбег» и «Железный поток» воплощали мечту теоретиков первых лет революции. Охлопков не только соединил зрительный зал со сценой — он сам зал обратил в место театрального действия. Оставив актеров играть среди зрителей, расстроив стройные ряды партера, разбросав детали обстановки — хаты, деревья, кустарники, — протянув проселочные дороги и тропинки по всему зрительному залу, он сознательно разрушил его, неожиданно наполнив запахом земли и жизни. Такая смелая и увлекательная планировка порою требовала противоречивого соединения условного решения зала с почти натуралистическим решением сценических образов.

Охлопков шел до конца, органическая талантливость толкала его дальше. Наряду с идеей переустройства театрального здания его увлекла идея подчеркнуто условного театра вплоть до использования слуг просцениума — «дзани» в его постановке «Аристократов», которая была суммой сценических метафор, поразивших свежестью и смелостью самых суровых зрителей. Охлопков был способен на откровенную парадоксальность. Его приемы были применены к пьесе, написанной в строгой, последовательной, реалистической манере, и не убили ее реализма.

Охлопков ощутил твердую почву под ногами. Но если он почувствовал свою несовместимость с Мейерхольдом, {522} то после слияния Реалистического театра с Камерным в 1938 году вынужденное совмещение в одном коллективе двух во всем противоположных трупп, возглавляемых двумя крупнейшими индивидуальностями, было вполне бесплодно. Единственный спектакль, поставленный Охлопковым в Камерном театре — «Кочубей» по роману А. Первенцева, — был лишен каких-либо чрезмерностей. О нем мало написано. В нем был ряд несомненных достоинств, но Охлопков чувствовал себя в нем скованным. Переход Охлопкова в Театр Вахтангова привел к результатам лучшим и более плодотворным. Думаю, что «вахтанговское», да и сама личность Р. Симонова оказались ближе Охлопкову, чем отчетливо обозначавшийся рационализм и сдержанность А. Таирова. И тем не менее пребывание в Театре Вахтангова, несмотря на радость встречи с хорошими актерами, с их эмоциональной готовностью к образу, было сложным. Оно развило в нем большой интерес к актеру и актерскому искусству и оно же как будто вдруг привело к «затейливой нарядности» и развило чувство элегантности, уже обнаруженной в «Аристократах». С грустью, как говорят, расставался Охлопков со своими кратковременными товарищами, но расставание было необходимым. Годы созревания оканчивались. Однажды вкусив соблазн своего театра, Охлопков вновь в нем нуждался, внутренне его требовал.

Он понял, что проблема сценической метафоры стала насущной проблемой времени, одной из основных театральных задач. Она понималась им порою упрощенно, он был готов идти на любую условность, не замечая иной раз противоречивости в ее теоретическом обосновании. В известной полемике с Г. Товстоноговым его противник нередко оказывался убедительнее и логичнее. Но Охлопков был прирожденным экспериментатором. Каждый спектакль являлся для него новой задачей. Потому так неровны были зачастую его спектакли. В одном он оставался верен себе — в своей увлеченности идеей, в неприятии компромиссов, допуская прямой, иногда и прямолинейный ход к обобщению, к утверждению сквозного сценического действия, того, ради чего и во имя чего он ставит спектакль.

Стремясь приподнять спектакль до обобщенности, он порою со свойственным ему темпераментом вздыбливал его, так как страстно хотел в каждом жизненном (а значит, и сценическом) явлении увидеть нечто типическое и значительное. Оттого, а не только из-за сценического хвастовства, возникала у него уже упомянутая удивительная {523} и неожиданная, смелая и дерзкая гиперболизация, иногда даже вредившая найденному основному сценическому принципу. Так появляются «четыре рояля» в «Лодочнице» Н. Погодина — наряду с натуральной, заливающей сцену водой, по которой шагали актеры в высоких непромокаемых сапогах. Таков был его темперамент и таково было его мироощущение, лишенное оттенка мрачности, светлое в самой своей основе, торжествующее даже тогда, когда он касался трагедии. И он побеждал, увлекал зрителя и актера своей бешеной энергией, всплесками своего темперамента, своей наполненностью и чистым пафосом революции. Охлопков поднимался в итоге до больших принципиальных завоеваний, которые, подобно «Молодой гвардии» и «Гамлету», становились подлинными свершениями, этапными в развитии не только его лично, но всего советского театра.

Он тщательно искал своих, близких ему не только по самой сути, но по художественной выразительности пьес. Ему далеко не всегда это удавалось, но в любой выбранной им пьесе он искал возможности поставить проблему о революционных изменениях, происходящих не только в социальной среде, а в самом существе человека; чем дальше развивалось его творчество и сам он как художник становился мудрее, тем больше его влекло познание человека, тем сильнее его интересовала «жизнь человеческого духа». Он постоянно расширял репертуар, самая высокая классика вставала перед ним в его режиссерских мечтаниях, вплоть до античной. Вслед за «Грозой» и «Гамлетом» последовала «Медея», которая потребовала и коренного изменения в решении сценического пространства. Не напрасно «Медея» первоначально шла в Зале имени Чайковского в сопровождении оркестра, помещенного в середине зрительного зала.

Его всегда влекло желание «выплеснуться» за пределы сценической площадки, и знаменитая «дорога цветов» была для него отнюдь не художественным капризом, не прихотью, а средством расширить сценические возможности, дать актеру почувствовать себя вне сценической коробки и одновременно в непосредственной близости к зрителю — некое слияние зрителя с актерами, которых он давал «крупным планом». Так строилась «Иркутская история». Он укрупнял сценическое действие, приближая его к зрителю, уничтожая рампу.

Он любил окружать себя хорошими актерами, любил пестовать и воспитывать их, и его труппа всегда принадлежала {524} к сильнейшим в Москве. Он был широк. Характерно его не раз повторенное признание, что из выпускников всех имеющихся в Москве театральных школ он предпочитает выпускников Школы-студии МХАТ. Они казались ему наиболее гибкими, содержательными и способными, выполняя его режиссерские замыслы.

Как и у всех больших художников, путь его был не закончен. Он жил в атмосфере дискуссий и открытий, многие из которых вошли в практику советского театра неизгладимо. Парадоксально, но в числе режиссеров, которых Немирович-Данченко мечтал привлечь к работе в Художественном театре, одним из первых он назвал Николая Павловича Охлопкова.

«Советская культура», 1975, 16 мая

# Памяти Алисы Коонен

Каждый видевший Алису Георгиевну Коонен на сцене или слышавший об ее искусстве и ее личных качествах, воспримет весть об ее уходе из жизни с глубокой печалью.

Алиса Коонен была крупной и неповторимой личностью, занявшей особое место в истории советского театра. Долгие годы — целые десятилетия — она была примером подражания для многих молодых актрис. Так завлекательны были ее мастерство движения, пластика и особая манера говорить, искусно используя все богатство своего глубокого грудного голоса, несколько растягивая гласные. Но повторить Коонен было невозможно. Коонен с каждой новой ролью была новой, и ее подражательницы останавливались в бессилии перед каждый раз новым характером, который она обнаруживала. Никто — при всем признании исключительных данных Коонен — не мог предвидеть, куда и как развернется ее молодой и заразительный талант.

Она начала с ролей молодых девушек, даже девочек (она была первая, так и не превзойденная Митиль «Синей птицы»), в которых увлекала дразнящим и смелым изяществом и еще чем-то необъяснимым и неповторимым, что пронизывало эти роли в ее исполнении. Она убивала самое актерское понятие инженю; органичная и каждый раз узнаваемая, она выходила на сцену с ожиданием жизни в широко раскрытых глазах, с жаждой познания загадочного мира, с дерзкой готовностью сразиться с ним. Но эти роли сосредоточились вокруг главной победы Коонен в Художественном {525} театре — Маши в «Живом трупе», сыгранной с неожиданной для молодой артистки толстовской красотой, строгостью и правдой.

Навсегда сохранив любовь к Станиславскому, Коонен покинула МХТ для новых исканий и после краткого пребывания в Свободном театре связала свою жизнь с А. Я. Таировым. И хотя она еще длительное время не расставалась совсем с амплуа инженю, она вносила в него все более и более тревожный, затаенный лиризм. В неудовлетворенной, торопящей жизнь инженю зрела трагическая героиня. Все более строгими, сосредоточенными и страстными становились создаваемые ею сценические образы. Судьба женщины стала основной темой ее сценической жизни. Она заставала своих героинь в роковые моменты их судьбы, требовавшие напряжения всех сил. Коонен мыслила и чувствовала в больших масштабах. Глубоко пережитая личная судьба, ставившая ее героинь перед необходимостью решения целой жизни, была предметом художественного и философского обобщения. Бесстрашно заглядывала она в самые потаенные стороны женской души.

Так возникла цепь трагических ролей Коонен: Адриенна Лекуврер — одна из любимейших ее ролей, нежная беззащитность которой так ранила зрителей; Федра с ее мучительной всепожирающей страстью; героини пьес О’Нила, египетская царица Клеопатра, героиня романа Флобера Эмма Бовари. Но больше всего сил она отдала Комиссару в «Оптимистической трагедии». Коонен работала самоотверженно, всю себя посвятила роли, которая потребовала отказа от многих привычных приемов. Коонен почувствовала в ней чистый пафос, неподдельный восторг революции.

В день своего восьмидесятилетия она появилась в Доме актера на своем вечере — актриса, не знающая возраста. В последний раз прозвучали монологи Шекспира, Расина, вновь возник образ Комиссара, и представитель Морского флота бережно и почтительно сложил к ее ногам цветы. Она прощалась со зрителем, высоко подняв только что вышедшую книгу Таирова, как бы подтверждая верность своему постоянному спутнику в театре и жизни.

Казалось, что жизнь билась в ней с неуемной силой и что она так и не исчерпала себя.

Мы потеряли Алису Коонен — человека огромной культуры, внутренней силы, острого ума и необыкновенного обаяния — актрису мирового масштаба.

«Театр», 1974, № 11

# **{****526}** О Василии Григорьевиче Сахновском

Сахновский обладал горячим, неудержимым образным театральным мышлением. Один из выдающихся режиссеров, теоретиков и историков театра, автор научных трудов, отмеченных дерзкой оригинальностью мысли, он в течение всей своей деятельности осуществлял непосредственный союз практики и теории театра. Его поражала способность театра тончайшими, только театру доступными средствами проникать в самую сердцевину души человека, обнаруживать сложнейшие философские и психологические процессы. Театр сохранял для него некую бесконечную, да конца не раскрытую прелесть. Вплоть до последних лет, когда был пройден долгий путь теоретика, режиссера, педагога, театр оставался для него слиянием неразрывно связанных, до конца не разрешенных вопросов, и чем дальше он работал и жил, тем завлекательнее, могущественнее и серьезнее становилась для него проблема театра. К художественному восторгу перед театром у него всегда примешивалось какое-то внеэстетическое очарование.

Многое в осознании им театрального искусства объяснялось тем, что он пришел к театральной деятельности сложным путем. Свой непосредственный жизненный опыт он соединил с глубочайшим изучением истории быта и культуры: человек, впитавший в себя впечатления деревенских обычаев и природы Смоленской губернии, он был широко исторически и философски образован. Итоговое кандидатское сочинение по окончании историко-философского факультета он посвятил изучению литературных источников, характеризующих усадебный быт, — он был подготовлен к этому предшествующими университетскими работами.

Он впервые обследовал и опубликовал архивы дворянских усадеб; мертвые документы в его изложении приобретали трепещущую конкретность — и среди примет усадебной жизни все большее место занимал неотъемлемый от нее, воскрешенный его знаниями крепостной театр — искусство, которое он ощущал и понимал с особой силой. Подобно Забелину и Буслаеву, за которыми он следовал и деятельности которых посвятил специальные очерки, Сахновский обладал даром оживлять отдельные факты; за ними для него вставали целые пласты жизни, каждую сколько-нибудь характерную деталь он осмысливал крупно и значительно, она вырастала до знака, характеризующего эпоху, не теряя своего живого обаяния. Так появились {527} работы, сочетавшие глубину научного анализа и художественную выразительность: «Крепостной усадебный театр», «Двенадцатый год и Цианизация дворянских театров», «История крепостного театра Смоленской и Калужской губерний».

Он принадлежал к числу крупнейших представителей русского театроведения, был одним из тех, кто утверждал самостоятельность науки о театре, отграничивая ее от литературоведения и историографии. Обращаясь к фактическому материалу, характеризующему старинный театральный быт, Сахновский говорит о нем как исследователь, свидетель и участник, в его работах не было эстетизирования или сентиментальности, как, например, у современных ему драматургов вроде Юрия Беляева с его выдержавшей сотни представлений мелодраматической «Псишей». Сахновский остерегался однозначности — он вживался в парадоксы крепостного театра, в котором жестокость существования и неумелая подражательность причудливо сочетались с безудержностью слепого и неуправляемого таланта, помещичье самодурство — с подлинной любовью к театру как к искусству, а не забаве. Сахновский понял особую, грубоватую эстетику этих театров, он получал истинное наслаждение, погружаясь в эти порою взаимоисключающие впечатления — не случайно позже он ставил «Полубарские затеи» Шаховского.

На Пречистенских рабочих курсах, в Обществе народных университетов, в Университете Шанявского Сахновский читал историю литературы, драмы и театра. Он нашел тот особый язык, которым можно говорить об искусстве, в особенности об ускользающем, неповторимом искусстве театра. Его речь была наполнена импровизационной силой, неожиданными, иной раз ошеломительными сравнениями и поворотами мысли, острыми парадоксами и при этом сохраняла логическую последовательность. Он был равно понятен и высококвалифицированному и неподготовленному слушателю. Часто выступая в театральных школах, он особенно завораживал актеров выплескивающимся темпераментом. Просторы, которые открывал Сахновский, были заманчивы и прельстительны, и даже загадочная запутанность формулировок, которая вдруг у него возникала, казалась в его устах понятной — актеры, которые никогда не удовлетворяются алгебраической точностью объяснений, ценили его неповторимый, блистательный ораторский дар, образный строй его речи, будивший в их душах важные для творчества струны: Сахновский {528} умел увлечь актера. (Позже в Художественном театре любили вспоминать, как во время репетиции бала в «Мертвых душах» из зрительного зала летел голос Сахновского: «Прошу зигель-загель и легкий перепарх». И в ответ на это загадочное режиссерское предложение участники массовой сцены перемещались затейливым зигзагом, а молодые чиновничьи дочери и жены с особой грацией перелетали с одной стороны бального зала на другую.)

Сахновский захватывал слушателя целиком, лишая его возможности сопротивляться. Как никто, он увлекал раскрытием литературного произведения — философского содержания и художественной прелести. Говоря о пьесе, он находил к ней специфически театральный подход, его рассказ превращался в некий свободный режиссерский экземпляр, окрашенный личным отношением рассказчика. Все в его рассказах и высказываниях было на пределе. Он обвинял, ужасался, брезговал, унижал, иронизировал, насмехался, уничтожал, возвышал, защищал, прославлял, поражал, удивлял, удивлялся сам, искал сочувствия, размышлял — ритм его речей был своенравен, беспокоен; он обладал каким-то особым — многосмысленным и свободным — словарем и был вполне конкретен, предметен. Он рождал неожиданные литературные сравнения. Пьеса, роман сияли в его изложении — он как бы посвящал слушателя в тайное тайных, открывал нечто, ведомое только ему. Этой манерой он напоминал Мейерхольда. Но и Мейерхольд не обладал таким обильным и неожиданным словарным запасом. Подобно Всеволоду Эмильевичу, он рвался в полемический бой, и свидетели навсегда запомнили его дискуссию с Мейерхольдом по поводу «Леса».

Театр интересовал его не только как историка. Из зрителя, ученого, лектора, комментатора (а с этого и начался его театральный путь в интимной Школе-студии Ф. Ф. Комиссаржевского) вырастал очень интересный режиссер. Такой человек, как он, был драгоценным союзником в деле строительства театра. Он мог вдохновлять, повести за собой актеров — и многие из них оказывались на всю свою сценическую жизнь ему верны и признательны. На первых порах он стал творчески близок Ф. Ф. Комиссаржевскому, принимая его творческие позиции, и уже не мог и не хотел преодолеть в себе все возраставшей тяги к режиссуре, стремления самому воплотить одолевавшие его мечты. Соблазн театра был велик, воплощение живших в нем видений казалось легко достижимым. Человек мечты о театре становился ее реальным воплотителем — путь, мучительно {529} тяжелый, требующий все больших и больших творческих усилий — и в крупных вещах, и в мелочах. Человек вдохновения превращался в человека дела.

Когда-то, в первые годы революции, один из театральных философов высказал крамольную мысль о том, что любой театр нуждается в творческом комментаторе, который бы подсказывал актерам и режиссерам новые, еще не осуществленные задачи и творческие свершения. Таким человеком, казалось, и мог быть Сахновский. Не только Комиссаржевский, но впоследствии Станиславский и Немирович-Данченко охотно сотрудничали с ним.

Немирович-Данченко пришел к решительному убеждению, что человек, раз прикоснувшийся к театру, возжаждет, внутренне востребует непосредственного участия в создании спектакля. Так и Сахновский, прикоснувшись к театру и постепенно вступив на путь режиссуры, уже не покидал этот путь. Долгие годы режиссуры Сахновского были и годами его своеобразной учебы. Он остро воспринимал открывающиеся перед ним на практике тайны театра и требовательно воспитывал в себе режиссера во всем сложном смысле этого понятия. Он больше всего боялся оказаться в числе людей, болтающих о театре, он боялся дилетантизма, хотя и самая его личность, и углубленный философский подход к театру, и солидная историко-культурная подготовка сами собой этой опасности препятствовали. Он хотел добиться права на театр. Он вгрызался в технику театра; для осуществления своей мечты о театре, о своем театре, ему нужно было владеть манящим знанием театра во всех его компонентах — от оборудования сцены и производственных мастерских до создания образа и воспитания актера, проникнуть в таинственную силу театра, воплощенную в мизансцене, в жесте актера, в законах света на сцене, — во всей внутренней и внешней театральной структуре. Он идет к поискам острейшей сценической выразительности. Он хочет стать хозяином и создателем разнообразных форм театра. Он зачарован, обольщен властью театра, его всемогуществом. Он постепенно все больше чувствует себя причастным к той касте театральных магов, которых он привык почитать, скрывая зачастую свое восхищение за дружеской или почтительной иронией. Через театр он постигает смысл жизни, ее философию. Он проникает не только в стиль автора, но и в театральный стиль эпохи, который являлся для него знаком ее бытия.

Из своих ранних изучений, от своих университетских учителей он вынес любовь к предметности быта; он с наслаждением {530} погружался в особенности быта, утвари, мебели, одежды, приметы архитектуры; ему было важно знать, как ели, как пили в ту или иную эпоху; без знания обрядов и церемониала жизнь была для него мертва; ему хотелось докопаться до самой сути прошедшей жизни в ее обыденности.

Он рассказывал порою о какой-то серой жизни, о заброшенных домах, о пыльных углах, но эту простую бытовую достоверность он доводил в своем воображении до ярчайшего театрального воплощения, которое способно было властно волновать зрителя. Чем дальше он осваивал эту обыденность, тем более она приобретала для него сверхобычное значение и смысл, далеко перерастающие внешний интерес. Обыденное раскрывало сверхобыденное. Это касалось всех эпох и времен. Будучи во Фрейбургском университете, он приобрел много знаний по германистике; и гетевский «Фауст», отнюдь не теряя своего философского и поэтического значения, возникал для него в живой конкретности маленького германского городка, его узких улиц, фантастических и вполне реальных ущелий, гор, и подвал Ауэрбаха был для него не менее очевиден и конкретен, чем низкие царские палаты Алексея Михайловича с их слюдяными окнами. Он всецело вживался в ушедший быт, означавший для него особый строй жизни, особенности переживаний и мыслей. Он лишал этот строй жизни малейшей поэтизации, не приукрашивая и не наряжая, он входил в него «весомо, грубо, зримо» и от этого воспринимал людей, воплощающих этот быт, с особой наглядностью — я думаю, что величайшей радостью стало бы для него знакомство с новгородскими берестяными грамотами, делающими такими конкретными их авторов.

Парадоксально: воспринимая быт как знак бытия, постигая «магию театра», неизбежно преображая грузноватые, пронизанные всеми токами жизни явления в некую «творимую легенду», находя неизъяснимую прелесть в самом факте жизни — от чисто биологического ее постижения до глубоко философского, — он в своих спектаклях зачастую был лишен четкой, твердо и ясно вычерченной формы. В особенности его ранние спектакли были зыбки, расплывчаты, неуловимо дразнящи. Он любил дать не приход действующих лиц, а их появление из туманно намеченных очертаний. Такой точный, почти натуралистический в своих рассказах, он порою предпочитал на сцене некоторую недосказанность, недоговоренность, пробуждая смутные догадки у зрителей. Для него было важно, чтобы {531} окружение актеров на сцене раскрывалось не просто в бытовом своем назначении, но чтобы расположение актеров и предметов будило необходимые ощущения в душе зрителя, подобно тому как будит их звукопись стихов. Правду быта и правду психологии ему было важно соединить с тем, что он когда-то называл «магией театра», потом — «театральностью», «особой природой театра», власть чего мы все испытываем, когда сидим в зрительном зале. Он не хотел, чтобы эта театральность пришла из старых театральных кладовых или была надуманной. Он хотел, чтобы она возникала из самого конкретного быта, но приобретала черты романтического театра. Принципы романтического театра он декларировал упорно и последовательно.

Сахновский ставил много и разнообразно, авторов разных времен и стилей, от Аристофана до Ведекинда, от Достоевского до Евреинова, неизменно стремясь довести спектакль до убедительной стилистической обобщенности.

Он создал один из лучших образцов символического театра, поставив в Театре имени Комиссаржевской одноактную пьесу Л. Андреева «Реквием», полную недосказанности, странных фигур с речами и без речей, появлявшихся из небытия и исчезавших в небытие, объединенных недоговоренными и незавершенными отношениями. Я видел этот спектакль лишь раз, вряд ли кто помнит это теряющееся в смутном тумане пространство, и этот ритм какой-то предопределенности; не очень-то поддавался этот спектакль рациональному объяснению и истолкованию, но загадочность образов, некая подчиненность року была выражена сценически в той зыбкости и неопределенности, которые заставляли думать о спектакле неотвязно. Спектакль шел в 1917 году, накануне революции, приобретая особое звучание по сравнению с шедшим в тот же вечер отрывком из Мопассана, исполненным очень сентиментально, в обычных тонах бытового театра.

Высшим проявлением Сахновского в области романтического стиля была его постановка «Дон Карлоса» в Театре бывш. Корша, резко выделявшаяся среди многих, преимущественно трафаретных, интерпретаций шиллеровской трагедии. Спектакль состоялся в 1922 году — «Дон Карлос» был причислен тогда к пьесам, «созвучным революции». Но поскольку строгий академический стиль Большого драматического театра удерживал ленинградского «Дон Карлоса» от всплеска чувств и неудержимых порывов, поскольку «Дон Карлос» в театре Незлобина лежал {532} в рамках обычного, профессионально уверенного, скучного самоподражательства, невольно возникал вопрос: принадлежит ли «Дон Карлос» к тем произведениям, которые действительно открываются в «грозе и буре» революционных лет, не являются ли монологи маркиза Позы благонамеренно-поучительными, способна ли история Карлоса взволновать зрителя? Сахновский охватил трагедию Шиллера глубже и значительнее. Он не мог бы этого сделать без помощи художника Рабиновича, находившегося в расцвете своего дарования. Как и «Лизистрата» в Музыкальной студии МХАТ, «Дон Карлос» был своего рода открытием. Уходящие ввысь готические линии «Дон Карлоса» были не менее убедительны, чем колонны «Лизистраты» на фоне пылающего, густого, синего неба. Только игра света меняла очертания того сурового католического мира, в торжественной и гнетущей атмосфере которого жили и действовали шиллеровские герои. Декорации вызывали ассоциацию со словами Блока: «Люблю высокие соборы, душой смиряясь, посещать, всходить на сумрачные хоры, в толпе поющих исчезать». Не блеск Аранжуэца, а власть Великого инквизитора царила в переплетении строгих линий, в темных переходах, по которым скользили монахи и придворные — казалось, сам Филипп был подчинен этой настораживающей атмосфере, и не так-то могучи призывы Позы, а любовь беспомощной королевы и наследного принца угаснет здесь сама собой. Не все исполнители — несмотря на очень сильный, профессиональный состав: Радин, Максимов, М. Ленин, — могли, может быть, постичь искомую Сахновским душевную обреченность, предопределенность судьбы, которая была важна для режиссера, гибельность разлитой во всем действии атмосферы, становившейся характеристикой целой эпохи и обессиливающего, опустошенного мировоззрения, — но такой «Дон Карлос» звучал убедительнее того пустозвонного пафоса, который мы не раз встречали в те годы в спектаклях Шиллера.

При своем преимущественном увлечении «обычным», он отыскивал в этом обычном нечто странное, нарушающее ожидаемые нормы и тем самым удивительное — некое гоголевское начало. Не напрасно одним из его лучших, если не лучшим спектаклем была постановка «Мертвых душ» в Театре имени Комиссаржевской. Он ставил именно поэму, и вся его тоскливая любовь к России вылилась в этом удивительном, так и не оцененном спектакле. Шел он на крошечной сцене, но Сахновский вместил в нее свое знание {533} старой уездной России. Чичиков — Астангов отнюдь не повторял гоголевское описание Чичикова; Сахновский нашел в этом начинающем молодом актере (он его очень любил, пестовал и направлял) сложнейшее сочетание предприимчивости, авантюризма, зла и философской иронии, которое могло зародиться лишь на теряющихся в тоскливой дали степных просторах изможденной, бедной Руси. И высоким пафосом звучал доносящийся из-за кулис через шум ливня монолог о птице-тройке — эта песнь о России — на фоне изрытой проселочной дороги, около сломанной остановившейся брички. Вероятно, с этим решением «Мертвых душ» и был связан первоначальный план постановки поэмы Гоголя в МХАТ, где в атмосфере Рима должна была возникнуть фигура «лица от автора», в душе которого жила мысль о далекой России, об опустошенности живых «мертвых душ». Это решение не было осуществлено — может быть, Сахновский не нащупал для него сценической формы.

И, наконец, его наибольшее увлечение — сценическое истолкование Островского. Сахновский ставил Островского в ряд с великими сатириками-реалистами: Мольером, Сервантесом, Боккаччо и Теккереем. К его изучению он возвращался не раз, его небольшая, вызвавшая столько споров и взбаламутившая читателя книга «Театр Островского» вводила в мир драматурга со страстью исследователя и эмоциональностью художника. За бытом изображенных Островским людей он разглядел молчаливое страдание, «партитуры житейской драмы», порою «мудрую, вещую гоголевскую гиперболу».

Высокого пафоса достигал Сахновский в последнем акте «Грозы» в созданном и руководимом им Драматическом театре с Верой Николаевной Поповой в роли Катерины. Действие развертывалось на фоне ночной невидимой Волги, на высоком берегу которой бродили потерявшие самих себя и друг друга люди. Не о «некоммуникабельности» говорила эта сцена, а о тщетных поисках человеческого в человеке. Сцена шла тоскливо, тревожно, и ритм то появляющейся, то исчезающей надежды пронизывал ее. Монолог Катерины — Попова произносила его почти без интонаций, сохраняя (она сидела на скамейке) одну и ту же смятенную, раздавленную позу, — был наполнен горечью открывшегося ей познания жизни, после которого нет иного выхода, как смерть. И мелькающие во тьме фонари, и впервые обнаруженные у Игоря Ильинского в роли Тихона человечность и столь же горькое, как и у Катерины, познание {534} жизни превращали эту картину в одно из лучших разрешений «Грозы», которые я когда-либо видел.

И, наконец, «Волки и овцы» (Театр бывш. Корша), осуществленные уже параллельно с работой в МХАТ. В постановке была неожиданная для Островского резкость. Сахновский не полемизировал с лежащей на поверхности темой противопоставления двух лагерей, но он видел в «Волках и овцах» начало процесса, завершенного «Вишневым садом» Чехова, причем связывал этот процесс художественно скорее с заволжскими повестями Алексея Толстого, чем с чеховским или бунинским описанием усадебной жизни. Он с жестокой трезвостью рассмотрел в этой сверкающей ядом и иронией комедии черты распада и довел спектакль до гротескной остроты. Он не жалел отрицательных красок; Мурзавецкая (О. П. Нарбекова) превратилась в маленькую, злобную, манерничающую старушку, от которой за версту веяло мракобесием, Аполлон (А. П. Кторов) — в дегенерирующего франтоватого юношу, Купавина (О. А. Жизнева) — в пышущую здоровьем, чувственную, пышногрудую и белотелую провинциальную Венеру. Сахновский как бы снижал всех действующих лиц, они казались обитателями глухого, заброшенного леса. Одновременно он подчеркивал смелую хищническую хватку умной Глафиры — одно из лучших созданий В. Н. Поповой — и точную, властную, деловую расчетливость далеко идущего в своих планах Беркутова — П. А. Бакшеева. Среди них мелкими бесами вились остальные действующие лица — бессильные и наивно туповатые. Сахновский избегал полутонов, решался на эксцентрические мизансцены, исходя из густо зачерпнутого быта.

Я не упоминаю многих поставленных Сахновским спектаклей. Если в чем-то и несовершенные, но всегда отмеченные остротой замысла, они были как бы частью создаваемого Сахновским театра — всю жизнь мечтал Сахновский о своем театре, начиная с небольшого Театра-студии имени Комиссаржевской, во главе которого он встал после ухода Федора Комиссаржевского. В первые годы революции он возглавил Государственный Показательный театр, оказавшийся ярчайшим выразителем формулы «созвучия революции» и сочетавший в своем репертуаре Метерлинка, Андреева, Шекспира, Гольдони. Затем Сахновский организует московский Драматический театр и вновь возрождает Театр имени Комиссаржевской. И как бы ни отличались эти театры, в них повторяются имена актеров, ставших адептами Сахновского (Астангов, Попова, Кторов, {535} Певцов и многие другие), и продолжается причудливая репертуарная линия, в которой внешняя театральность приобретает философский, «магический», но отнюдь не мистический смысл, а проникновение во внутренний мир образа связывается с вопросами предназначения человека.

Как же этот художник мог войти в Художественный театр, против которого не раз полемически выступал? Думаю, что к одному ответу свести этот вопрос нельзя — существовал комплекс причин, приведших обе стороны к обоюдному и неожиданному решению.

МХАТ тяготел к режиссерам, отличавшимся яркой индивидуальностью и творческой самостоятельностью, а не к послушным подражателям своего метода. В МХАТ звали Крэга, Марджанова, Сахновского, задумывались о приглашении Охлопкова, но вежливо и дружески отклонили возвращение А. А. Санина или Н. А. Попова, сотрудничавших со Станиславским еще в годы Общества искусства и литературы. Если уж звать, то художника, способного внести свою ноту, взволновать и разбередить тот застоявшийся покой, которым зачастую казалась руководителям театра жизнь труппы, усвоившей азы их требований. Станиславский, который пригласил Сахновского во время отсутствия Немировича-Данченко, всегда нуждался, неожиданно для его властной индивидуальности, в некоторой идеологической опоре, в некотором творческом сотрудничестве; временное отсутствие Немировича-Данченко обострило эту постоянную потребность. Наконец, в режиссуре МХАТ после смерти Сулержицкого и Вахтангова отсутствовали режиссеры среднего поколения, возрастной разрыв здесь особенно бросался в глаза, ибо режиссерами становились «внуки», лишенные досконального знания сцены и зрелости мышления, которого требовал Станиславский. Их следовало воспитывать, создавать на ходу — и руководителей театра никак нельзя было обвинить в отсутствии заботы об этих дебютантах, впоследствии, да уже и тогда сыгравших благотворную роль в жизни МХАТ. К тому же внутри театра находилось немало людей, знавших Сахновского и поддерживавших его приглашение.

Станиславского, естественно, заинтересовали и теоретические позиции Сахновского, и в особенности его брошюра «Художественный театр и романтизм на сцене. Письмо К. С. Станиславскому», содержавшая утверждение принципов проповедуемого им и Ф. Комиссаржевским романтического театра. Она и полемизировала с МХАТ и касалась одной из важнейших эстетических проблем — соответствия {536} основных положений МХАТ авторской стилистике, соответствия своеобразной у каждого великого писателя «жизни человеческого духа» методам ее сценического выражения. Но и Сахновского влекло проникнуть в тайны МХАТ, в высочайший профессионализм его режиссуры, в его методологию — прирожденный руководитель, он готов был согласиться на вторую роль. Он уже был режиссером-практиком, на опыте превзошедшим режиссерскую премудрость и умевшим своим замыслом спектакля и своим толкованием роли заразить, взволновать, потрясти актеров, которые за ним охотно шли. Но точной методологии МХАТ Сахновский, по существу, не знал, а узнать и проверить хотел. Было и нечто большее, первенствующее, что навсегда связало Сахновского с Художественным театром, — признание беспрекословной национальной ценности этого театра. При всех полемических несогласиях с МХАТ, эту ценность Сахновский утверждал всегда, он относился к Художественному театру — в особенности к его создателям и группе «стариков» — с бесконечным уважением, порою переходившим в некое преклонение, в восхищение их несравненной способностью проникать в «жизнь человеческого духа» — не согласно с плоским восприятием этой ставшей сейчас общепринятой формулы, а в ее сложности и противоречивости. МХАТ и Сахновского объединило острое внимание к реальности и к тому подспудному, подводному, что живет в театральном спектакле, что скрывается в самом существе художественного произведения.

Сахновский любил Россию и не мог не любить Художественный театр. И в своей научной работе и в своих спектаклях он хотел проникнуть к национальным истокам русского театра. Когда я перебираю страницы жизни Василия Григорьевича, перечитываю его книги, вспоминаю его репетиции и спектакли, мне представляется, что его жизнь была наполнена одной темой — темой России. Он пришел оттуда, из глубины России, от ее полей, он нес в себе сокровенное знание русского человека, какой бы эпохи ни касался. Он был весь наполнен неисчерпаемой любовью к России и потому неизбежно возвращался к Островскому, Достоевскому, Гоголю. Особенно он любил Льва Толстого, любил в нем пронзительную силу жизни. (Он часто рассказывал один эпизод. Студентом Василий Григорьевич бывал не то у Толстого, не то у Черткова. Как-то там в споре с молодежью Лев Николаевич упорно защищал идею непротивления злу, и чем он был упорнее, тем упорнее на него нападала молодежь. Потом Толстой {537} уехал; Сахновский пошел гулять и вдруг увидел Толстого, верхом на всем скаку несущегося на зайца. Заметив Сахновского, Толстой остановил лошадь и благостно поехал дальше. Это внезапное самообнаружение Толстого как человека огромной жизненной силы, ощущающего жизнь в ее яркости, как отражена она в «Анне Карениной», в «Воскресении», — было важно и дорого Сахновскому.)

Исконный интеллигент, он был в числе первых, беспрекословно и энергично начавших работу с Советской властью. Сахновский видел то больное, что было в прошлом России, видел противоречия, которые мучили страну, но он чутко слушал ту песню родины, которой он сам был весь проникнут. Он пришел в Художественный театр, потому что это был самый национальный театр, глубоко раскрывающий Россию, решающий важнейшие вопросы современной жизни, пробужденные революцией. Его тянуло к молодым драматургам, художникам, актерам. И когда вместе с Немировичем-Данченко он ставил «Половчанские сады», в этом спектакле звучало предчувствие войны, разразившейся через несколько лет. Образ России неизбежно вставал за всеми его постановками. Со Станиславским и Немировичем-Данченко он оказался связан так крепко потому, что он видел предназначение Художественного театра, ощущая ответственность этого театра за судьбы русской культуры.

В Художественном театре он занял особое положение и играл особую роль, которую до и после него не играл ни один из режиссеров. Сахновский не переубедил МХАТ, но Станиславский, Немирович-Данченко, актеры МХАТ сделали Сахновского своим, отнюдь не заставив его отказаться от своей резко выраженной индивидуальности. МХАТ стал его главной радостью и главным мучением. Он вкладывал в МХАТ — в любую его постановку, в его ежедневную жизнь — всю свою душевную энергию, без которой МХАТ много бы терял. Он усвоил и глубоко разделял один из основных принципов МХАТ: за каждую премьеру отвечает не только режиссер, но театр в целом.

Сахновский вошел в самое существо работы театра, восприняв его исконные благородные законы, зачастую жертвуя личным самолюбием и сознательно себя ограничивая. Но было бы несправедливо не подчеркнуть, что оба руководителя МХАТ высоко ценили Сахновского, и оба — даже в период отхода друг от друга — в равной мере с искренней охотой шли на сотрудничество с ним. Более того — не только Сахновский в период своего зрелого творчества {538} «учился», как принято говорить, у них, вернее, открывал для себя бездонные глубины профессионализма этих режиссеров, но не меньше воспринимали у Сахновского, «учились» у него и Станиславский и Немирович-Данченко, не говоря уже об остальных актерах и режиссерах самых разных поколений театра.

Сахновский был инициативным сотворцом этапных и принципиальных спектаклей театра, например «Мертвых душ» или «Анны Карениной», которую в первом варианте он довел до полной генеральной на сцене филиала МХАТ, руководствуясь созданным совместно с Немировичем-Данченко планом и проведя вдохновенную и проникновенную работу и с А. К. Тарасовой, и с Н. П. Хмелевым, и с инсценировщиком Н. Д. Волковым, и с художником В. В. Дмитриевым, у которых возникало несомненное, порою безоговорочное доверие к Сахновскому. Основателям театра зачастую оставалось «выпустить спектакль»: после предварительной работы Сахновского не возникало необходимости коренной переделки спектакля, как это не раз случалось, а доделка совершенной им работы заключалась в доступных только Станиславскому и Немировичу-Данченко гениальных подсказах, которые легко ложились на распаханную почву и углубляли совместно выработанный план. Хотя Станиславский отринул первоначальные варианты сценического истолкования «Мертвых душ», в самой работе он уже не обходился без Сахновского, во всеоружии владевшего литературно-историческим материалом и вновь проводившего колоссальную работу не только по организации знаменитых массовых сцен, но преимущественно индивидуальную — с актерами. Станиславский не мог обойтись без того проникновения в сущность гоголевских образов, которым Сахновский заражал крупнейших актеров театра. Уже в «Унтиловске» — одном из наиболее совершенных спектаклей МХАТ — Станиславский рука об руку работал с Сахновским над постижением атмосферы этого сложнейшего произведения, и психологии действующих лиц, и философской глубины пьесы. И Станиславский, полностью уважая самостоятельность и инициативу Сахновского, не напрасно оставил за собой на афише «Унтиловска» лишь имя «руководителя театра», отдав право подписи «режиссера» Сахновскому. Напомним, постановщиком «Мертвых душ» числится Сахновский, режиссерами «Анны Карениной» — Немирович-Данченко и Сахновский. В «Егоре Булычове» художественный руководитель постановки — Немирович-Данченко, режиссер — Сахновский.

{539} Обширная деятельность в театре позволила Василию Григорьевичу встать во главе Школы-студии имени Немировича-Данченко, взять на себя руководство подготовкой нового поколения МХАТ. Он организовал кафедру режиссуры в ГИТИСе, оставил интереснейшие книги по методологии режиссуры («Курс лекций по режиссуре», «Режиссура и методика ее преподавания», «Работа режиссера», «Мысли о режиссуре», большая статья в сборнике «“Анна Каренина” в постановке МХАТ»), которые не только свидетельствуют о глубине постижения Сахновским проблем режиссуры, но могут и должны служить одним из основных пособий по воспитанию и формированию молодой режиссуры и в настоящее время.

Смерть Немировича-Данченко и вскоре последовавшая смерть Сахновского прервали работу МХАТ над «Гамлетом», которая так увлекала Сахновского, так волновала исполнителей (она объединяла Ливанова — Гамлета, Еланскую — королеву, Болдумана — короля, Гошеву — Офелию, Белокурова — Лаэрта; художника Дмитриева) и которая казалась новым звеном в философском и театральном раскрытии трагедии Шекспира. Смерть унесла Сахновского в разгар этой работы — и пока еще живы участники этих репетиций, неплохо бы молодым театроведам взяться за изучение и восстановление этой работы Немировича-Данченко и Сахновского.

«Театр», 1976, № 3

# Из воспоминаний о Черкасове

Черкасова нельзя было не любить. Его особенное артистическое и личное обаяние неслось со сцены и покоряло при встречах. На первый взгляд ироничный и скептический, он на самом деле завоевывал душевностью и открытостью. Он принадлежал к числу людей, одержимых творчеством. Богатство впечатлений и задумок переполняло его и рвалось наружу. Рассказывая о снедающих его планах, он не просто доверялся собеседнику, он активно вовлекал его в процесс творчества. Он делал свои замыслы важными и необходимыми не только для себя лично, но и интимно близкими собеседнику. Он предпочитал беседовать не столько о пройденном, сколько о будущем, о мире, который ему открывался заново, свежо и непосредственно с каждой новой ролью, которая захватывала его до предела. Когда вы приходили в антракте или после спектакля {540} к нему в уборную и делились своими впечатлениями, он выслушивал вас внимательно, но тут же с необыкновенной горячностью обрушивал на вас планы новой роли. Я не помню и не знаю роли, которой ему не хотелось бы играть или которую он играл бы против воли. Его очень влек, например, образ Маяковского, в страстном отношении которого к жизни он чувствовал нечто близкое и родное. И он долго и глубоко «обмечтовывал» этот образ, стремясь не только к духовной близости, но и к внешней схожести (ему давали на это право его внешние данные — и рост, и выразительность фигуры, и лепка лица). Ему вообще доставляло радость найти — нет, не «фотографичность» исторического образа, но все же некоторую портретность — она как бы доказывала актерское могущество, подтверждала искусство перевоплощения, ему свойственное и для него дорогое.

Хотя он был знаменитейшим актером кино, он никогда не мог расстаться с театром, ежевечерне наслаждаясь непосредственным общением со зрителем, по-настоящему его любившим. Труд, упорный, внимательный и настойчивый, который он вкладывал в свое искусство, оставался для зрителя незаметным, так элегантно, легко и мастерски воплощал он свои замыслы. Его искусство в своей основе было веселым, радостным искусством, хотя он нередко создавал образы драматические, полные проникновенной силы. Он не мог, да и не хотел скрывать от зрителя радость обуревавшего его даже в ежедневной жизни творчества.

Черкасов мог и любил «шалить» в жизни. Он явился на «поплавок», расположенный на Кировских островах, недалеко от кинофабрики, в гриме и костюме Стасова, поражая и восхищая посетителей. Будучи зрелым мастером, он мог на интимном банкете, в маленьком кабинетике Европейской гостиницы показать в честь молодой четы новобрачных — молодого водителя машины и его юной жены — лучшие номера своей юношеской палитры: «Пата и Паташона», отдаваясь этим ролям-воспоминаниям не только со всей непосредственностью, но и со всей к себе требовательностью, наивно восхищаясь тем, что сохранил молодую гибкость, четкость движений и безупречное чувство ритма. Он испытывал неизъяснимое наслаждение от своих удач, а своей легкой и несколько наивной экспрессией напоминал мне Николая Павловича Хмелева.

Черкасову приходилось работать в самых различных жанрах — от оперетты до трагедии, от цирка до мелодрамы, — {541} и в каждой из сценических областей, которую артист затрагивал, он с наслаждением ощущал особую природу воплощаемого им жанра.

Его юный и богатый эксцентризм носил особый отпечаток; в противоположность презрительному и разоблачительному эксцентризму Мартинсона он раскрывал в своих чудаках обаятельнейшие черты доверчивости и расположения к людям. Приход актера-«эксцентрика» к постижению учения Станиславского произошел без какой-либо утраты или ущемления его творческого лица. Мы отчетливо видели, как эксцентризм молодого Черкасова вошел на качественно новой основе в более поздние его роли: мы его ощущаем в почти парадоксальном сочетании острой комедийности и тонкого лиризма Паганеля, в умной, зорко выбранной характерности профессора Полежаева, в сгущенном драматизме образа царевича Алексея, в особой точности каждой лаконичной, неожиданно найденной детали. Сложный путь пройден этим прекрасным актером от открытого, простодушного блистательного эксцентрика, от необычных, смягченных личным душевным обаянием внешних характерностей к «самому политическому актеру нашей эпохи», как он был назван в зарубежных откликах на «Депутата Балтики».

Общественный деятель, член и руководитель многих организаций, он работал весело, бодро, и после каждой встречи с ним люди тоже чувствовали себя взбодренными, как будто он перекладывал в них частицу своего таланта и своего мировосприятия, своего внимания к людям, и далеко не одни сценические деятели с благодарностью помнят о черкасовской заботе о людях.

Увлеченность и одержимость творчеством, о которых вспоминают все, не позволяли Черкасову остановиться на достигнутом. Он все более рос духовно, и его радостное искусство приобретало все большую мудрость. Об этом неопровержимо говорили его последние крупные роли: Хлудов в булгаковском «Беге», который принадлежал к числу его давних затаенных актерских мечтаний, и Дронов в спектакле, а затем в фильме «Все остается людям».

Как созданный им образ Скупого рыцаря никак не вязался с черкасовской открытостью к людям и был удачей, вероятно, в силу резкой противоположности характера актера и его персонажа, так же трудно найти большую несовпадаемость, чем Хлудов и Черкасов. Образ Хлудова резко врезался в память. Позор и смерть ждут Хлудова у последней черты, уже невозможно удержать неотвратимый {542} ход времени, невозможно остановить стремительное наступление красных. В нахохлившемся, сгорбленном облике когда-то статного и подтянутого генерала, в мертвом равнодушии взгляда, в страшном спокойствии его жизненного ритма сквозило сознание безнадежности борьбы. Но Хлудов — Черкасов продолжал борьбу жестко, с бессмысленной расчетливостью, боясь заглянуть в холод своей опустошенной души. Происходило ли здесь слияние актера с образом? Сомневаюсь. Думаю, что Черкасов смотрел на него со стороны, восхищаясь мастерством драматурга и четко следуя за автором. Как в Хлудове, так и в Дронове продолжали открываться все новые черты особенного таланта Черкасова. Исполнение роли Дронова, вобравшее в себя весь творческий опыт артиста, быть может, наиболее определенно выразило победоносное черкасовское понимание творческого долга.

1976. Публикуется впервые

# О Товстоногове

Какие суждения — от восторженных, захлебывающихся до скептических и высокомерных — ни выноси о спектаклях Товстоногова, остается одинаково очевидным, что Товстоногов занимает в нашей театральной жизни особое и чрезвычайно значительное место. Его не обойдешь нарочитым невниманием, не будешь отрицать его определяющее, твердо закрепленное влияние на советский театр. Вдобавок налицо все признаки внешнего — порою триумфального — успеха. Попасть на его спектакли — и в Ленинграде и на гастролях — предприятие заманчивое, но трудно осуществимое, толпы добивающихся билетов не уменьшаются, овации — порою истерические — неизбежны, газетные отклики многочисленны, споры не утихают. Налицо картина завидного и нерушимого благополучия.

А между тем Товстоногов не делает минимального шага, для того чтобы вымолить у зрителя успех. Ни заигрывать со зрителем, ни ошеломлять его он не намерен. Театр Товстоногова лишен малейшего оттенка сенсационности. Он естественно и законно дорожит своим успехом, вряд ли легко и без горечи с ним бы расстался, но принимает признание как свидетельство своей связи с самым широким зрителем. Успех подтверждает, что театр попадает в самую точку общественно-художественных интересов страны, он доказывает, что Товстоногов обладает редким даром {543} художественного предвидения, мудрой зоркости, хотя никогда не бежит впереди прогресса.

Занимаемые им позиции художественного максимализма трудны, не так-то легко завоевать и защищать их, сохраняя неповторимую, резко очерченную последовательность в острейшем режиссерском мышлении. Меня всегда поражает чувство строгой ответственности, которое живет в Товстоногове, порою мне кажется, что его искусство, его художественная позиция во многом определены опытом военных лет. Он сохраняет в себе серьезность отношения к жизни, принципиальную внутреннюю честность, которая тогда обнаружилась в ее чистейшем, кристальном, незапятнанном виде. Война дала душевную настроенность целому поколению советских людей. Этот первоначальный жизненный опыт врос в Товстоногова, обогатил его понимание людей и жизни в целом, хотя тематически Товстоногов нечасто касается войны непосредственно.

Товстоногов принадлежит к школе Станиславского. И вместе с тем он опирается на всю прошлую культуру театра. Он не из тех, кто отрекается от духовного наследия, добытого предшественниками. Товстоногов обладает драгоценнейшим качеством, редко доступным людям театра и почти неизбежным у людей в других областях искусства. Большие композиторы, писатели, художники конкретно и непосредственно вбирают в себя прошлый опыт своего искусства. Но только немногие люди театра образно, убежденно воскрешают для себя прошлое искусство сцены не в качестве страниц школьных учебников, а в его живом существе, и оно живет для них так же, как для композитора живет Чайковский, а для скульптора — неведомый создатель античной статуи. Таким счастливым даром обладал Станиславский, в котором, может быть, благодаря его могучей фантазии история театра жила в непосредственном ее ощущении. Он был кровно связан с прошлым театром, и это непосредственное, во многом интуитивное знание прошлого, опиравшееся на проницательное изучение, помогало ему быть новатором в прямом смысле этого глубочайшего понятия. Товстоногов — не Станиславский, и я отнюдь не собираюсь их сравнивать, но Товстоногов из той же породы художников, подобных Немировичу-Данченко или Мейерхольду, неотрывно связанных со всей историей русского и мирового театра. Он не заимствует и не повторяет, но заново осознает средства сценической выразительности как человек современного мировосприятия, не подражает, а чувствует невидимые связи с далеким и близким {544} прошлым и использует их. Оттого он лишен примитивного противопоставления своих созданий тому, что делают другие — «я делаю наоборот, чем мои ближайшие предшественники или мои современники», — принципа «наоборот» он чуждается; подобное противопоставление возникает в результате самостоятельного, органического вживания в пьесу. Он не склонен ни открывать уже открытые Америки, ни хвастливо провозглашать в качестве очередных новаций отдельные находки, ни возводить броскую деталь в главенствующий принцип. Тем менее он склонен к послушному повторению когда-то им самим найденных приемов. Ярко современный художник, он вбирает в себя опыт предшествующих лет не понаслышке, не теоретически и декларативно, а предметно, и ставит себя по отношению к прошлому не в положение иронического и митингующего диспутанта, а в положение художника, решающего все новые и новые задачи в общем едином ходе развития театра.

В своем умении разбудить интерес зрителя к пьесе Товстоногов — художник последовательно строгий и необыкновенно разнообразный. И хотя как будто уже давно знаешь и все больше привыкаешь к своеобразию и остроте его почерка, каждая его постановка всегда неожиданна и никогда нельзя заранее предположить ни форму его будущего спектакля, ни систему сложнейших взаимоотношений его с автором, художником, актером. Дело не в тех или иных театральных «открытиях» (хотя редкий товстоноговский спектакль их лишен), не в свободном владении сценическим аппаратом, не в редкостном профессионализме Товстоногова, а в постижении им существа театра. Ведь в режиссуре и актерском искусстве, как в музыке, имеется своя азбука, и так же как применение ранее не использованных созвучий отнюдь не равняется новым художественным открытиям, так и в театре подлинные достижения определяются лишь заново возникающей в спектакле системой театральных элементов, продиктованных существом и стилем пьесы, ее обаянием.

Свобода в определении основного режиссерского принципа и отбор приемов у Товстоногова не стеснены никакими догматическими соображениями, сужающими подход к пьесе. Проникновение в существо автора для него обязательно. Товстоногов ничего не хочет выдумывать, однако формула «ставить по пьесе» — вредная, но еще печально бытующая в театральных кругах — к его спектаклям неприложима. Он хочет ставить пьесу, потребную зрителю в данный момент и внутренне необходимую ему лично. Он {545} хочет разговаривать со зрителем по самой сути выбранного им текста, а не по поводу его, не вокруг пьесы. Его скорее можно упрекнуть в крайней строгости отбора, в добровольном самоограничении, в излишней к себе требовательности, но не в саморасточительстве, не в самообнаружении по любому поводу, не в сценическом излишестве. Раз выбрав пьесу, он больше отбрасывает рождающиеся в его фантазии средства сценического воплощения, а не перегружает спектакль. Можно подумать, что он владеет обширной режиссерской копилкой, подобной записным книжкам крупных писателей, и, вероятно, немало режиссерских вариантов постановки прорабатывается им внутренне — так сказать, в лаборатории, в кабинете — прежде появления окончательного сценического решения. При изощренном богатстве и новизне приемов Товстоногова скорее можно причислить к режиссерам-аскетам, чем к режиссерам-расточителям. Поэтому на его спектаклях более интересно, чем занимательно, и всегда — захватывающе интересно. Если с ним хочется спорить, то по самому существу толкования пьесы и принципа постановки, а не по отдельным деталям — деталь обычно крепко ввинчена в спектакль. Минимальное нарушение вкуса в его спектаклях бросается в глаза резче, нежели в других, а введение чуждого данному спектаклю приема острее шокирует и настораживает. Он не набрасывает случайные мизансцены, а разрабатывает, ищет их, крепко связывая цепью человечески-актерских взаимоотношений. Спектакль у Товстоногова взаимообусловлен в своих деталях, он скреплен в узловых пунктах неотрывно, и даже нестройность иных спектаклей оказывается заранее предвиденной. Его спектакли живут долго. Они обладают «художественной прочностью», в них заключены силы, препятствующие им распадаться, ему нужны первоклассные актеры, с которыми можно искать углубленно. Казалось бы, эти качества должны быть присущи любому режиссеру, но их совокупность встречается совсем нечасто.

Товстоногова отталкивает любая несделанность. Он хочет работать надолго, стройно и законченно. Чувство целого для него неизбежно, как неизбежна владеющая им мысль. Не решив целого, он неспособен решить и детали. Спектакль для него никогда не явится суммой эффектных, но случайных приемов, ему подарено чувство органического целого. Потому-то зритель направляется в его «театр по существу».

Не часто можно встретить более последовательную строгость {546} в выборе репертуара, чем у Товстоногова. Он как бы продолжил репертуарные принципы Станиславского и Немировича-Данченко в наши дни. Если говорить о самовыражении режиссера, то для Товстоногова оно заключено прежде всего в списке выбранных им пьес. Его афиша разностороння, но никак не является всевмещающим универмагом. Поставленные им пьесы никогда не противоречат друг другу. Он готов экспериментировать, но только на захватывающем его материале. Он считает излишним полемизировать с выбранной пьесой и ищет пути к воплощению главного в авторе — того, что соединяет, а не разделяет его с драматургом. Борясь с элементами чувствительности в «Иркутской истории», он в какой-то мере приглушает особенности арбузовской пьесы. Арбузов склонен к чувствительности, Товстоногов — отнюдь нет. Происходит, казалось бы, разрыв между мелодраматичностью Арбузова и стремлением Товстоногова к строгим линиям. Если в «Иркутской истории» сильны элементы мелодрамы, то Товстоногов как бы предостерегает автора от намеренного уклона в эту опасную сторону, высвобождает в Арбузове другие, наиболее драгоценные писательские черты. Во имя психологической правды, увиденной им в образах пьесы и в разлитой в ней атмосфере, Товстоногов подчеркивал заключенное в зерне пьесы трагедийное начало, сохраняя ее «экзотическую» географическую окраску, великолепно ощущая ее театральную выразительность. Спектакль несколько — думаю, нарочито — замедлен в темпе. Товстоногов разрушает внутренние преграды между центральными образами, нашедшими отличных исполнителей, и хором, который, вовлекая зрительный зал в сопереживание, ни на минуту не теряет своей сценической роли обитателей городка и непосредственных свидетелей развертывающихся (или развертывавшихся) событий. Это решение хора лишает пьесу сентиментальности, сохраняя столь важную для Товстоногова арбузовскую человечность, и не превращает хор в псевдобрехтовское рационалистическое «очуждение». Не замыкаясь в тесный круг установленных формул, Товстоногов расширяет и обогащает подвластные сцене жанры. Рискованный эксперимент, в результате которого превосходный киносценарий «Не склонившие головы» был перенесен, так сказать, в иную плоскость, открывает широкие просторы театру. Товстоногов вновь исходит из зерна литературной основы, из сложности «предлагаемых обстоятельств», осуждающих на вражду невольных союзников-беглецов, разделенных расовой противоположностью. {547} Он исключает мелодраматизм положения и поднимает его до обостренного трагедийного восприятия. Закрепляя беспрерывность течения жизни, он доводит зрительный зал до величайшего напряжения, заставляя сочувствовать каждому из беглецов, понять обоих. Рождается новый сценический жанр: это не фильм, поставленный на сцене, а особая сценическая форма. В этой полукинематографической-полутеатральной форме спектакля одержали победу Луспекаев и Копелян. Товстоногов поместил двух основных действующих лиц непосредственно перед зрителем, все внимание устремив на «крупный план» актера. Внутренний мир беглецов, спасающихся от погони, взаимно ненавидящих, но прикованных друг к другу каторжной цепью, становится важнее результатов погони. Зритель следит преимущественно за внутренней судьбой и взаимоотношениями этих людей. Вызвавшее зрительские споры введение живых собак, преследующих беглецов, не потому нехорошо, что оно отдает натурализмом: эти собаки уводят внимание зрителей в сторону внешней, принципиально чуждой спектаклю детективности, потому что в целом Товстоногов ставит детективный спектакль, лишив его детектива, но сохранив, углубив драматизм положений.

Обращаясь к классике, Товстоногов стремится раскрыть ее совершенство, красоту и многосмысленность, выразить ее (а значит и себя) — то, как и что он постиг в ней. И Достоевский, и Горький, и Чехов, и Гоголь, и Грибоедов, и Шекспир не случайны на его пути в его постижении мира, а значит и современности. С ним не во всем соглашаешься, но я твердо знаю, что классика стала для Товстоногова необходима отнюдь не в смысле достойного выхода из репертуарных затруднений или как свидетельство интеллигентности его театра. Она помогала ему разрешать большие мировоззренческие проблемы, углубляла актерское мастерство, требовала новых режиссерских ходов — спектакли включились в безостановочную историю русского театра. Они звучат современно, не переставая быть историческими.

Русский театр знает много вариантов «Ревизора», в истории нашего театра есть ряд превосходных исполнителей отдельных гоголевских ролей, но редки случаи последовательного (скажем, как у Мейерхольда) разрешения спектакля в целом.

Товстоногов хочет проникнуть в суть названия, которому такое значение придавал Гоголь, в то, что скрыто за забавным анекдотом о проезжем, принятом за ревизора, {548} в его невольном жульничестве, о прожженных обманувшихся чиновниках. Товстоногов не зачеркивает социальный смысл пьесы, а расширяет его и ставит спектакль не о безнаказанности, а о неизбежности грозной кары, отнюдь не связывая философскую мысль о наказании с николаевской Россией. Вслед за Гоголем Товстоногов понимает название пьесы двойственно — и в его ироническом смысле применительно к Хлестакову, давая полный простор горькому юмору, гротеску, изобретательству буффонно комедийных мизансцен, и в его обобщающем философском значении грядущего неизбежного возмездия, подчеркнутого введением глубоко гоголевского образа — не раз возникающей в течение спектакля грозной мчащейся тройки с неведомым седоком. Товстоногов смеется, обличает, проникает в тревожное предчувствие надвигающейся опасности, которым охвачен городничий и которое столь тонко понято Лавровым. Товстоногова интересует психологическое зерно городничего и его сподвижников: они живут в постоянном предчувствии надвигающегося наказания. Умного городничего, каким его играет Лавров, ни на минуту не покидает тревожное сомнение в подлинности легкомысленного, химерического петербургского гостя. Этот ритм боязливой самозащиты передан режиссером с близкой Гоголю силой. Товстоногов возвращает комедии Гоголя ее философский смысл, наполняет каждое действующее лицо живым человеческим чувством, ищет гоголевскую стилистику, выходя за пределы легкого бытового анекдота, в который зачастую на наших глазах обращается гоголевская комедия. В связи с общим пониманием творчества Гоголя он подчиняет спектакль теме справедливого возмездия.

«Трагикомедия» редко достижима на сцене во всей силе, обозначенной этим жанром: им в полной мере владел Михаил Чехов. Речь идет не просто о сосуществовании трагического и комического, а об их слиянии в нечто непредвиденное и нерасчленимое, когда невозможно говорить о преобладании того или другого элемента. В «Ревизоре» и в пьесах Горького Товстоногов соблюдает точно найденную специфику. Происходит некая психологическая игра. Доза того и другого элемента то увеличивается, то уменьшается, но они остаются неотрывны друг от друга. В гоголевском спектакле эта невероятность слияния более гиперболична, более смехотворна, более ископаема, что ли. Пьесы Гоголя и Горького различны по бытовой обстановке, по социальному окружению, но лежат в одной художественной {549} традиции. Горький, естественно, иначе ощущал мир, нежели потрясенный сознанием неизбежности грядущего наказания Гоголь. Но оторвать Горького, как и Гоголя, от бытового исторического окружения невозможно и бессмысленно. Товстоногов тщательно соблюдает верность эпохе, не позволяет зрителю сомневаться в том, в какие именно времена происходят события, но он остерегается обратить пьесы в чисто исторические, не иллюстрирует эпоху, не дает тщательно выписанных «картинок» к истории. Он заражен горечью гоголевского обличительного смеха, как заражен и бичующим темпераментом Горького. Стилистические особенности авторов он доводит до предела. Но он понимает, что часто используемая «гримаса» не годится ни для Гоголя, ни для Горького. Расшифровывая горьковские названия пьес, он понимает их в глубоком философском смысле, воплощенном в столкновении живых человеческих образов. Его интересуют не «варвары», а «варварство» как жизненное и философское явление, обусловливающее поступки непохожих друг на друга «культурных» и образованных людей; «мещанство», а не «мещане», возникает в его спектакле.

История, ставшая образной конкретностью, оказывается приближена к зрителю вплотную. Рождается философия без учительства и назиданий. Режиссер вскрывает не только социальные, но и психологические корни явления и потому задевает каждого современного зрителя, которого охватывает сложнейшее чувство катастрофичности и вневременности «варварства» и «мещанства». Действующие лица вкладывают максимум силы в свои поступки — режиссер чувствует темперамент авторов. Так возникает «призрачность» жизни у Гоголя и ее вторичность, напрасность у Горького. «Варварство» раскрывается Товстоноговым как равнодушное мировосприятие. Зерно «Варваров» — в незамечаемом невнимании к людям, ставшем законом и правилом жизни. Эта душевная слепота, сделавшаяся привычной, актерски доведена до грации и легкости. В сценическом исполнении полностью преодолена тяжесть. В той беззастенчивости, с которой здесь едят, много пьют, легко и часто умно рассуждают, сквозит душевная пустота. Товстоногов увидел сценичность «Варваров» не в развитии сюжета, не в жанризме, а во взрывчатой страстности, не боящейся самых резких красок. Т. Доронина и Е. Лебедев играют настоящего Горького. В сложном и прекрасном исполнении Дорониной Надежды Монаховой заключены расцвет и строгость красоты, богатство зарождающейся {550} большой любви. Монахов у Лебедева становится не мелким человеком. Товстоногов знает, что в драматургии Горького всегда имеешь дело с крупными людьми; даже в ничтожестве они — живущие по своим, не так-то легко преодолимым варварским законам — крупны и сильны. В Монахове, как затем и в Бессеменовых, Товстоногов открывает своеобразную жестокую лирику — в ней особое свойство товстоноговского мироощущения. Поэтому так сложно и неожиданно восприятие этих спектаклей. Режиссура Товстоногова точна и сгущена до предела, поэтому ощущение актерской свободы и раскрепощенности сопровождает каждое исполнение в пьесах и Горького и Гоголя.

В «Мещанах» Товстоногов несколько приподнимает действующих лиц над их привычно показываемым положением. Опасаясь сузить понятие мещанства до этнографического его восприятия, он, точно фиксируя признаки быта, выбирает «сливки» этого общественного слоя. Его Бессеменов явно рассчитывает на положение городского головы — и Лебедев в сложно понятом и тщательно разработанном образе подчеркивает ту уважительность, которую испытывает Бессеменов к самому себе. Он по-своему карьерист, он добился нужного положения и требует необходимой почтительности и у себя в доме, в семье, и от сотоварищей. Лебедев играет человека властного, авторитетного, убежденного. Столкновение его с молодежью приносит ему горечь подлинного потрясения. Товстоногов, передавая всю достоверность тягостной атмосферы, отнюдь не лишает спектакль ни иронии, ни сочувствия переживаниям Бессеменова. «Мещанство» как узость мировосприятия, как консерватизм, как «буря в стакане воды» разгадано Товстоноговым в бессилии Бессеменова противопоставить свою веру грубоватому, полному силы Нилу.

Мы спорим о каждом образе товстоноговских «Мещан», как спорили бы о факте жизни. Спорим о правоте или жестокости Нила (для Нила верно выбран обаятельнейший актер Кирилл Лавров, сохраняющий это обаяние даже в прямолинейной дерзости), всецело сочувствуем мучительно бесплодным страданиям Татьяны, одновременно — где-то в глубине — иронизируя над ними. Нил давно решил, что он уйдет из бессеменовской семьи, Татьяна для него не проблема, взаимной любви здесь возникнуть не может. Органичность образов доведена и актерски и жизненно до крайнего, предельного пафоса: для Бессеменова — до трагедии жизненного тупика, для Акулины Ивановны — {551} до беспомощной житейской озабоченности, для Татьяны — до пронзающей душу безысходности, у Перчихина — до наивной беззащитности. И эта обостренность отнюдь не требует актерской подчеркнутости. Таков сценический ключ к «Мещанам». Психологическая наполненность, богатство ассоциаций, связанные с каждым образом, неразрывны. Путь к классике возможен только изнутри. Символически перегруженный павильон «Мещан» со скрипом дверей, с затхлостью мебели и с призрачными стенами создает лишь иллюзию прочности и неколебимости. И все в этом спектакле — от мнимого павильона и рисунка мизансцен до деталей исполнения — оркестровано режиссером так, как оркеструет партитуру композитор.

Зрители когда-то неохотно смотрели горьковские пьесы, но на «Варварах» и «Мещанах» у Товстоногова зал полон. За последние годы никому не удавалось приблизиться к Горькому так, как это сделал Товстоногов. «Мещане», последовавшие за «Варварами», свидетельствуют, что он не стоит на месте.

Порою Товстоногов в выборе и свежести современного истолкования классики поднимается до умной смелости, которая превышает дерзкие опыты многих режиссеров: такова постановка «Истории лошади». Сама задача кажется неразрешимой, и тем поразительнее высочайшая человечность, бескомпромиссная, адекватная Толстому этическая требовательность, строгость средств художественной выразительности, отсутствие актерской претенциозности, тем более наигрыша, заключенные в этом сценическом этюде. Со времени «Синей птицы» ни один режиссер, ни один исполнитель так глубоко и так неоскорбительно не подходили к загадочной задаче воплощения животных на сцене. Для Художественного театра обязательным предварительным условием была сказочность, сколько бы наблюдательности ни было вложено и режиссурой и исполнителями в безусловную убедительность «души вещей и животных». Символический характер сказки наложил неизбежный обобщенный отпечаток на образы Пса и Кота, в которых МХАТ раскрывал некие основные душевные качества верности и предательства при всей конкретности верно схваченных характерных черт и свойств поведения. Удачи сценического решения Кота и Пса опирались на внимание не только к их внешней, но и внутренней жизни. Быстро исключенная из спектакля сцена леса, в которой действовал ряд других животных, не получилась, ибо и Конь, и Бык, и Свинья были решены в плане внешней похожести и некоторого {552} подражания, даже передразнивания их внешности и их повадок — вне символического и психологического проникновения в их внутреннюю жизнь, вне участия в основном конфликте пьесы. Товстоногов, следуя за Толстым, был заинтересован историей жизни Холстомера во всем богатстве его переживаний, его надежд и разочарований, его побед и поражений, привязанностей, любви, ревности, возвышения и падения. Ни Лебедев, совершенно исключительный по остроте и правде исполнитель центрального образа, ни Волков — его соперник не нуждаются ни в каком дополнительном гриме, тем более маске — они обладают полной свободой владения телом и мимикой. Повадка, поведение Лебедева столь же выразительны и органичны, как в любой его «человеческой» роли. Речь идет о пронзительной тонкости проникновения в «душу» не только «коня вообще», но именно Холстомера, приобретающего при этом общезначимость. Так возникает потрясающая до слез, подлинно толстовская, достоверная история Холстомера, лишенная элементов внешнего передразнивания, а переведенная в область человеческих чувствований, в неповторимую сущность его судьбы, — и голос чтеца, доносящийся из-за кулис, тесно сливается с образом Холстомера.

Основные качества Товстоногова с особой силой выявляются при постановке современных пьес — необозримый мир современности он охватил от «Гибели эскадры», «Оптимистической трагедии» и «Поднятой целины» до наших дней. Он сохраняет и здесь трудные позиции художественного максимализма. Товстоногов воспринимает современность не однозначно, а в самом глубинном проблемном смысле, отнюдь не пренебрегая бытовыми признаками и — в случае повелительной художественной необходимости — точно используя их, но не в примитивном иллюстративном фотографическом плане.

Его зачастую влечет широкий эпический размах и острая проблемность. Его решение «Поднятой целины» памятно и через десятилетие со времени премьеры. Было бы общественным и художественным абсурдом, если бы Товстоногов, сросшийся с развитием страны и непрерывно следующий за советской литературой, прошел мимо классического романа, философский и поэтический смысл которого был им понят и воплощен с исчерпывающей полнотой. Тот широкий степной простор, на фоне которого с исключительной типичностью разыгрывались массовые сцены, стал как бы символом решения спектакля. Товстоногов хорошо сознает один из важнейших, но далеко не всегда соблюдаемых {553} законов современного спектакля: он не назойливо, но властно умеет заставить зрителя сердечно полюбить основных героев, найдя зерно их жизненного и сценического обаяния, найдя органично и с какой-то удивительной и строгой мужественной теплотой. Товстоногов решает эти образы без предвзятости, но с несокрушимым человеческим обаянием, как бы различна и противоречива ни была суть этих характеров. Не в отсутствии ли точного актерского выбора, учета тайны актерского обаяния и заключается неубедительность многих постановок современных пьес, причем само собой разумеется, что речь идет отнюдь не о внешней красоте или украшательстве. «Поднятая целина» потому и прозвучала неопровержимо убедительно, что достоверность, глубина и историческая правдивость были достигнуты Товстоноговым благодаря наличию в спектакле таких актеров побеждающего обаяния, как Лавров, Луспекаев, Лебедев, Доронина.

Сторонник смелого разнообразия сценических жанров, их парадоксальный комбинатор, он строит «Энергичных людей» с предельной театральной легкостью. Дело не в степени похожести, с которой изображено пьянство, — эта задача выполнена с должной наблюдательностью и вкусом. Но не проблема алкоголизма, не бросающийся в глаза мещанский быт, а проблема бездуховности как жизненного принципа подчиняет спектакль. Товстоногов умеет не только любить, но и ненавидеть, умеет разгадывать не только тайну обаяния дорогих ему людей, но и до конца проникать в мир ему враждебный. Не страх наказания, а страх нарушения их бессмысленного существования, нарушения идиотизма их бытия охватывает «энергичных людей» — и нет ни одного человека в этой компании, включая виновницу поднявшейся суматохи, кто бы на минуту усомнился в своем неколебимом праве на тупую сладость этой жизни. И потому, освободившись от страха, они так же убежденно собираются вновь. Сыграть эту атмосферу без наигрыша и обычных «пьяных» приемов трудно. Большинство исполнителей приближается к решению этой задачи, но лишь Лебедев достигает исчерпывающей победы: он играет то странное двойственное состояние, когда пьяная логика становится твердым убеждением и большей реальностью, чем сама действительность, и привычная актерская характерность (заплетающийся язык, колеблющаяся походка) отходит на второй план перед ощущением того, что все позволено и все возможно. Товстоногов схватил убежденную логику мещанства, философию нерушимо безмятежного {554} и «справедливого» жития с безмятежно безобразными забавами. В спектакле много смешного, но Товстоногов и не смешит и не пугает, он переводит в действие подчеркнутый гротеск обыденности. Кара приходит так же спокойно — с деловым безразличием, точным учетом обстоятельств и желанием как можно быстрее избавиться от этого хоровода бессмысленных людей.

В «Заседании парткома» за отказом рабочей бригады от заслуженной премии он обнаруживает столкновение и мировоззрений и характеров. Темперамент актеров выражен не во внешней враждебности — спектакль скорее тих и сдержан, чем распущен и криклив. Его серьезность раскрывается постепенно — по мере неспешных поворотов сюжета, вместе с развертыванием позиций, изменением точек зрения, вместе с самообнажением собравшихся сюда отнюдь не простых и тем более не простоватых людей. Товстоногов приносит вместе с действующими лицами их биографии, хотя в тексте пьесы почти отсутствуют не только точные указания, но и намеки. Товстоногов держит актеров предельно наполненными, и хотя порою прорывается такая чуждая спектаклю театральная подчеркнутость — она сказывается то в лишнем иллюстративном жесте, то в нарочито выразительной интонации, — в целом господствует та внутренняя насыщенная крупная современная простота, которая особенно выявилась затем в спектакле «Три мешка сорной пшеницы».

В «Заседании парткома» Товстоногов вновь изобретает — а не выдумывает — новый и безусловно оригинальный прием мизансценировки, неотразимо действующий на зрителя. Он решает течение времени через решение сценического пространства. Медленное и сначала незаметное движение круга сцены и постепенное одновременное перемещение действующих лиц, продолжающих занимать одни и те же места в течение всего заседания, вызывают новые и новые мизансцены, обозначающие продолжительность заседания. Закрепленные, по существу, за своими местами, заседающие непрерывно меняют ракурсы: и любое изменение позы неизбежно фиксирует изменение внутреннего состояния и позиции каждого участника заседания. Одновременно с движением сценического круга так же непрерывно и едва заметно движется задняя стена декорации, и в наиболее ответственных узловых моментах пьесы перед зрителем возникает мудрое, спокойное лицо Ленина, портрет которого, столь характерный для кабинета парткома, приобретает действенный, определяющий смысл.

{555} В инсценировке повести Тендрякова «Три мешка сорной пшеницы» скупость обстановки доведена до минимума и столкновение подлинного понимания партийности с бюрократическим восприятием партийных указаний обострено до предела. Спор охватывает его участников всецело, до последнего нерва. Частный случай перерастает в общий — не в смысле многократной его повторяемости, а в смысле философского противопоставления мировоззрения и миропонимания. Столкновение позиций — крупнее и, может быть, исключительнее. Борисов в роли Кистерева достигает огромнейшей убедительности. Все достоверно в его облике — и следы перенесенных тягостей фронта, и сознание своей ответственности перед доверившими ему судьбу колхозниками, и повышенная отзывчивость, и ясность суждений, при которых эмоциональная возбудимость, взрывчатость, полная отдача себя сливаются с твердостью взглядов и бескомпромиссной требовательностью, прежде всего к самому себе. Товстоногов не избегает всплесков обнаженного темперамента, как не боится их в «Заседании парткома». Деловое столкновение ведет к обнажению душевных склонностей человека, и в этих случаях Товстоногов добивается сочувствия зрителей суровостью, порою жестокостью, а не легко доступной чувствительностью.

Товстоногов последовательно решает существеннейшие современные проблемы.

Не удивительна притягательность его режиссуры для работающих с ним актеров. Он обладает даром «коллекционировать» — по выражению основателей Художественного театра — актеров. Он воспитывает их, дает простор их индивидуальности, прививает строгий вкус к неустанной работе. Они охотно вступают в сценический мир, который он им открывает, — будет ли то антично стройный мир «Лисы и винограда» или наполненный враждой мир шекспировского «Генриха». Его метод работы с актером — метод создания романа жизни каждого действующего лица, пробуждающего фантазию актера и не оставляющего пустот не только в фактах, соответствующих его пребыванию на сцене, но и в фактах, лежащих вне пределов сцены.

Товстоногов находится в периоде художественной зрелости, и спектакли его театра захватывают единством замысла и воплощения, отвечая на насущные духовные запросы зрителя и находясь в русле развития русского реалистического театра.

1976. Публикуется впервые

# **{****556}** Об Анатолии Эфросе

Популярность Эфроса началась еще в ГИТИСе, и слухи о нем широко распространились среди студентов других факультетов. Он рано обнаружил не только умение работать с партнером, но преимущественную склонность к психологическому проникновению в самое существо образа, стремление к свежей сценической выразительности и живым импровизационным краскам. Самостоятельную жизнь он начинал не менее счастливо — после недолгой работы на периферии он оказался в Центральном Детском театре под поощрительным надзором М. О. Кнебель, занятия которой он часто посещал в ГИТИСе и которая руководила его дипломным спектаклем. Этот надзор отнюдь не требовал арифметического повторения ее метода, она охотно поддерживала инициативу начинающего режиссера, нашедшего общий язык и с актерами и с переполнявшим зал разновозрастным, нетерпеливым, зачастую недисциплинированным детским зрителем. Он читал в душах своих актеров и зрителей — не так далеко еще ушла тогда от него юность, он верил в могущество театра и на собственном опыте убеждался в его силе.

Вершиной его достижений в Детском театре стал спектакль «Друг мой, Колька!» — на первый взгляд наивный, но очень правдивый рассказ о старших школьниках, их взаимоотношениях с педагогами, обрисованными не очень-то розовыми красками. Разговор шел серьезный, предельно узнаваемы были действующие лица в исполнении начинающих актеров, зачастую еще учеников школы театра. Спектакль был легок и неожидан. Гимнастические снаряды, установленные на широко распахнутой, почти обнаженной сцене, использовались и по своему прямому назначению и как театральные аксессуары. Они давали убедительнейшую атмосферу школьного двора и сообщали спектаклю обостренный, отнюдь не навязчивый ритм. Эфрос был наблюдателен и, как всегда, интересен в сценических характеристиках. От спектакля веяло неподдельной свежестью.

Еще ранее он с шумным успехом поставил «В добрый час!» Розова — драматурга, ставшего Эфросу очень близким. В пьесах Розова он развивал важный разговор с молодежью о смысле жизни, о ее противоречиях, о первых жизненных загадках. Эфрос увлекал актеров и увлекался сам. Он говорил откровенно и неизменно правдиво, на доступном для своих зрителей языке, но нигде не опошляя {557} и не упрощая своих мыслей. С каждым режиссерским шагом он все далее проникал в порою парадоксальные переживания молодых героев, отыскивая их правоту и неправоту, объясняя им их самих. Он знал, каких тонких областей касается и как опасен здесь каждый неосторожный и грубый шаг, как малейшая «кривизна души» разрушает установившееся доверие между ним и зрительным залом или между ним и актерами. Он все напряженнее вдумывался в проблему юного человека, и чем непредвиденнее совершалось его формирование, тем более оно становилось увлекательным для режиссера, тем яснее ему становилось, что в жизни далеко не все просто, даже очень не просто, и что зрительный зал бывает существенно захвачен, только когда спектакль касается вопросов, по-настоящему мучающих зрителя, и тем более вольное племя старшеклассников вживалось в спектакль, тем более напряженное внимание охватывало зрительный зал — и в этом бурном, шумливом зале наступала настороженная тишина.

Ученик Кнебель, он следовал сложному искусству переживания (как бы ни был расплывчат и односторонен этот термин), и актеры вместе с ним искали зерна образа, причины смятения, возмущения, страдания, радости действующих лиц. Эфрос неизменно оставался защитником нравственной правоты, и потому-то и актеры и юные зрители были твердо убеждены, что им ни этически, ни творчески не лгут. Эфрос отучил актеров от отвратительного для него украшательства, растил в них внутреннее мужество. В пьесах Розова, который писал равно и для юношества и для родителей, Эфрос касался не только ответственности школьной молодежи и ее обязательств, но, еще сильнее и резче, обязательств старших перед младшими — вероятно, единственный существенно верный метод разговора с молодежью. В этих спектаклях он порою первым отмечал нарождение новых типов молодежи.

Естественно, что в Театре имени Ленинского комсомола, руководителем которого его вскоре назначили, Эфрос решительно вышел за пределы «школьного возраста» героев — его все больше заинтересовывала сокровенная психология взрослой молодежи. Вряд ли Эфрос мог тогда найти репертуар, адекватный пьесам Розова по литературной ценности. Эфрос рос вместе со своим зрителем. Характер психологических проблем становился все сложнее — они оказывались все труднее разрешимыми. Зачастую Эфрос придавал глубину пьесам, которые ее не имели, но в которых он разглядывал духовные запросы, поиски жизненных {558} путей, зарождение любви, верности, дружбы. Спектакли больно и требовательно волновали — и не могли не волновать — молодежь. И Эфрос тревожился, тосковал, искал вместе с этой едва вступившей в жизнь молодежью — он не брал на себя роль учителя. Он как бы врастал в эту во многом неведомую, новую среду. Пьесы постепенно исчезали из репертуара, но прожитые чувства и мысли оставляли след в духовном сознании молодежи.

Эфроса непреодолимо тянуло разгадать сложность и смятенность чувств молодых, как тянуло еще недавно разгадать переживания юных школьников. На смену чистоте и душевной ясности пришла обостренная противоречивость душевных падений и взлетов. Загадки бытия, предназначения человека, ответственности человека в ежедневной личной жизни — такова область его беспокойных философских и режиссерских размышлений. На сцене открывалась не затейливая игра чувств, а их предельная достоверность. Основной конфликт для него в первую очередь вытекает из процессов становления человека, познания мира, обусловленности средой. Его внимание поглощено многообразием конфликтов и разительными особенностями их решения, их единственностью, сквозь которую прочитываются общие процессы формирования современного человека. Весьма возможно, что он преувеличивал значение той драматургии, которая попадала в его руки, и, подчинившись ей, шел по боковому пути. По самой своей режиссерской сути он не мог быть абстрактным, он думал обостренно, направлял внимание на сущность переживаний человека, очищая сцену от всего лишнего, строя как будто парадоксальные мизансцены, освобождаясь от бытовой нагрузки, но оставаясь конкретным, отказываясь от соблазнительной беспредметности, но выбирая детали, создававшие точную атмосферу. Его скорее могли заинтересовать эксперименты над человеческими судьбами, чем поверхностная иллюстрация или жанровая фотография. Его скорее можно было обвинить в некоторой старомодности метода, в гиперболизации психологизма, чем в поверхностности и пустоте. Его актеры, актеры Эфроса, стали порою до болезненности чутки к столкновениям с первыми реальными фактами жизни.

Он мужественно искал, ошибался, вновь находил и пробовал разные приемы, чтобы только обнаружить — по возможности с предельной точностью — душевные столкновения, сделать убедительными душевные блуждания, неясные, может быть, их носителям. В «Моем бедном Марате» {559} он сосредоточивал внимание на медлительном развертывании судьбы трех человек, психологические изгибы которых он понял с душевным тактом, ему неистребимо свойственным. И пьесы Радзинского им схвачены в острейшем, обнаженном ритме. Эфрос — режиссер импульсивный, эмоциональный, много угадывающий и зачастую интуитивно прозревающий. Он как огня бежит проверенных театральных эффектов. Он высмеивает сценическую позу и наигрыш. Новые средства актерской выразительности он связывает с законами новой, почти утонченной сценической простоты. Эфрос очень современен в понимании и в выражении человеческой души. Обязательная, порою предельная эмоциональная наполненность актера сливается с такой же интеллектуальной остротой. Живая трепетная мысль, захватывающая человека, — черта, свойственная современной режиссуре, — у Эфроса, вероятно, выражена наиболее ярко; синтезом «мысли» и «чувства» он увлекает актера, подсказывая безошибочные актерские ходы. Более чем какой-либо другой режиссер он призывает непредвиденный внутренний человеческий актерский ход, и зритель неотрывно следит за ним, порою оспаривая внезапно возникающие парадоксы. Так создавалось его мастерство мизансцены — психологической мизансцены. Эфрос яростно отвергает «красивую» мизансцену, при которой актеры располагались словно на фотографии или приятно нарисованных живописных этюдах. «Красивости» и «упорядоченности» Эфрос упорно избегает на сцене, они становятся ему все враждебнее. Его мизансцены поражают неожиданностью, нестройностью, иногда нарочитой смазанностью. Порою они кажутся необыкновенно изысканными, но побеждают своей непреднамеренностью, как бы импровизационной случайностью и непременной психологической достоверностью. И само декоративное решение исходит из психологической значительности мизансцены, предопределяется ею, а не наоборот. Так постепенно выковался один из режиссерских принципов, утвержденный Эфросом более, чем кем-либо из режиссеров. Это, если можно так выразиться, относительность сценического пространства. Эфрос все менее точно указывает место сценического события. Мейерхольд, возрождая симультанность сценического действия, продолжал твердо фиксировать место любого происшествия. Так было в «Лесе», так было и в «Ревизоре». Эфрос настолько заинтересован психологическим развитием действия и установлением внутренних взаимоотношений, что пренебрегает твердым и точным бытовым соответствием. {560} Один и тот же сценический предмет — диван, находящийся по смыслу в фойе кинофабрики, внезапно становится кроватью в одинокой комнате, не вызывая ни возражений, ни сомнений у зрителя. Эфрос точно учитывает, что влияние кино, в атмосфере которого с детства воспитывается зритель, резко изменило восприятие зрителя, легко принимающего быструю смену эпизодов.

Нет уже сейчас режиссера, который бы не учитывал ассоциативного мышления зрителя. То, что еще совсем недавно казалось неодолимым препятствием и требовало напряжения режиссерской изобретательности — та же многоэпизодичность, например, — решается легко и нуждается лишь во вкусе и тонкости режиссерского видения, но, увы, зачастую превращается в штамп. Эфрос вносит на сцену все, что нужно внутреннему ходу актера. От этого, скупой и сосредоточенный в «Дон Жуане», он кажется внезапно перегруженным, переполненным в булгаковском «Мольере».

Однако расчет на ассоциативность отнюдь не обозначает отрицания внешней образности. Эфрос стремится держать зрителя в атмосфере всего действия. В «Снимается кино» нагромождение обстановки создает ощущение киностудии, той общей музыкальной и содержательной сущности, которая определяет фактическое развитие пьесы. В «Сказках старого Арбата» быстро привыкаешь к сосуществованию подъезда, комнаты, уличных знаков, ибо они неразрывно связываются с атмосферой староарбатских переулков, обжитых квартир, немногих сохранившихся в центре Москвы двориков, тупиков, симпатичных и уютных уголков. В «Эшелоне» нехитрыми, но очень меткими способами создан образ движущегося поезда. В «Женитьбе» образ мещанской квартиры столь конкретен и столь убедителен, что появление в ее атмосфере «кареты» не вызывает недоумений и принимается без возражений, ибо зритель уже живет в атмосфере бытия, а не просто быта этих людей — он находится в их мире, он им наполнен, насыщен.

Завладевающая им режиссерская идея во многом определяется сущностью произведения и проникновением в личность актера. Он открыт актеру, часто заражается актером, увлечен взаимодействием текста и актера, которое позволяет ему делать сценические открытия не только для зрителя, но и для самого себя. Это сложное и порою непредвиденное сочетание самого Эфроса, актера и текста обращает репетиции Эфроса в могучий творческий акт, держащий в высоком духовном напряжении и самого режиссера {561} и актеров. Раз увлеченный, Эфрос идет до конца в своем удивлении перед раздвинувшимися перед ним просторами и так же до конца, исчерпывающе развертывает свою режиссерскую мысль. Владея точным подходом к актеру, он редко повторяется. Его режиссерский нерв так же легко возбудим, как возбудимы его актеры. Его спектакли, в которых он к моменту премьеры приходит к исчерпанности актерского выражения, адекватной режиссерскому замыслу, живут с заложенной в них импровизационной силой, до поры до времени развиваются и, достигнув своей вершины, угасают, теряют единство. Эфрос предпочитает органическую творческую жизнь спектакля внешне формальному существованию явления искусства, когда-то овеянного ароматом трепещущей жизни.

Эфрос с невероятной остротой видит в своей фантазии будущую мизансцену во всей ее живой конкретности. Очень часто она становится для него ключом к решению всей пьесы, зерном постановки. Она, как цветок, распускается и разрастается. В мизансцене его интересует не только ее сценическая оригинальность, но и психологическая насыщенность — именно в ней он разглядывает содержательность всего предыдущего и всего последующего действия. Он находит для нее причины и выводит следствия. Возможно, эта *ключевая мизансцена* является результатом долгого обдумывания и анализа пьесы, но она становится для него творчески повелительно обязательной. Он разрабатывает ее с такой подробностью и виртуозным мастерством, что она действует на зрителя покоряюще, хотя весьма возможно, что отдельные места пьесы ей противоречат. Он выбирает в качестве исходной именно ту мизансцену, которая, с его точки зрения, наиболее приближает суть пьесы к сознанию и переживаниям современного зрителя. В его книжке «Репетиция — любовь моя» можно найти много примеров этому утверждению. Мизансцена эта должна быть очень конкретна, наполнена, предметна — было уже сказано, что искусство Эфроса при всей условности и разнообразии приемов опирается на достоверность, он добивается точности и предельной выразительности переживаний. Такая ключевая мизансцена нужна ему и для создания актерского образа и для раскрытия пьесы. Ключевая мизансцена — отнюдь не открытие Эфроса. Она наличествует и у Станиславского, и у Немировича-Данченко, и у Мейерхольда. Но каждый из них — а следом за ними Эфрос — находит каждый раз свои пути ее решения. Может быть, здесь наступает итоговый момент размышлений, {562} фантазии, поэтического вдохновения, озарения, вспыхивающего на основе свежего, непредвиденного восприятия произведения. Свежесть восприятия действительности и пьесы — результат органического роста Эфроса вместе со своим зрителем и своими актерами. Ключевая мизансцена — прорыв к тайному, хотя бы и вовсе не загадочному и весьма вероятно простому, но трудно познаваемому. Действительность для Эфроса — неисчерпаемый повод к изобретательности. Оттого в репетиционном процессе такую большую роль играет момент показа, в свое время столь неотрывный от режиссуры основателей МХАТ. Они от него отказались, когда постепенно утратилась самая целесообразность показа — показ превратился в повод механического, спасительного повторения, «передразнивания» режиссера. Между тем показ передает именно «тайное тайных», что нельзя выразить словами, передает тончайшие оттенки, которыми вне арифметически точного повтора следует заразиться, взволноваться, передать по-своему, согласно собственной индивидуальности. Это разговор на собственно «актерском» языке, может быть, непонятном большинству присутствующих; из верно понятого показа вырастает порою становление страстей, установление неизъяснимых человеческих связей. Я не говорю о технологическом показе, хотя и он может иметь глубинное значение — как есть, как взять предмет, как войти.

Обратившись к мировой драматургии — Шекспиру, Достоевскому, Мольеру, Чехову, Гоголю, — Эфрос не пошел по пути ни ненужных повторений, ни формально новых ухищрений. Эфрос никогда не приписывает классику положений, всецело у того отсутствующих. Он не изобретает и не фантазирует. Классика дает огромную пищу для его сценически-психологических размышлений, становясь поводом длительных исканий. Полемический вполне искренний пафос порою приводит его к некоторой гиперболизации одних положений и затемнению других. Иногда он вызывает удивление и восхищение прозорливостью, как в «Дон Жуане» Мольера, иногда вызывает ожесточенные возражения, как в серии постановок Чехова, начатых «Чайкой» в Театре Ленинского комсомола.

В толковании Мольера Эфрос имел предшественника в лице Планшона, резко и категорически восставшего против малокровных штампов и смело прорвавшегося в атмосферу современного Мольеру деревенского быта. Правда, Планшону давала право на это и на выбор места действия — сельского двора — сама пьеса «Жорж Данден», как {563} бы предназначенная для подобного сценического изображения. «Дон Жуан», казалось, направлял внимание режиссера в иную атмосферу, в особенности памятуя изысканный «дворцовый» спектакль Мейерхольда. Эфрос почувствовал подлинную народность Мольера: его грубоватую понятность, доступность не только основных ситуаций, но и философских споров. Здесь для Эфроса оказывался особенно недопустим мольеровский штамп — изысканность поклонов, подчеркнутое словесное остроумие, любование собой. Спектакль имеет два состава. Я видел один, чрезвычайно доказательный. Эфрос перевел Дон Жуана из привычного искателя любовных приключений в убежденного скептика и отрицателя, принимающего свои любовные приключения как неизбежность, далеко не всегда дающую радость. Спектакль внутренне клокочет, он горяч, порою неудержим, неожидан. Столкновение Дон Жуана со Сганарелем, касающееся основных проблем бытия, вырастает до яростных взаимных нападок, порою мучительно обнажая самую суть человеческих отношений и мировоззрения — суть катастрофы Дон Жуана.

«Отелло» Шекспира Эфрос рассматривает не как трагедию ревности или доверия, а как трагическое разоблачение гибельной интриги, катастрофичность предательства. Неожиданный выбор актера на центральную роль предсказывал столь же неожиданное освещение самого хода действия. Менее всего можно было ожидать «венецианского мавра» — в его принятом истолковании — от умного и чрезвычайно сдержанного актера Волкова, которого скорее можно обвинить в чрезмерном рационализме, чем во взрывном темпераменте, но и рационализм Волкова окрашен сдержанным и скрытным лиризмом. На первых спектаклях Эфрос не сделал всех возможных выводов из свойств дарования Волкова. Волков был очень умный, но не мудрый Отелло. Проникновение в высший духовный мир ему не подвластно. Он живет в мире практическом, реальном, так сказать, в первом плане бытия. «Мавр» отходит на второй план. Отелло Эфроса в первую очередь полководец, стратег. Он больше взвешивает, расспрашивает. Отелло — крупный человек, интересная личность. В противоположность Отелло Яго в своем пафосе интриги открыт, дерзок, играет по-крупному, как бы идет ва-банк. Его можно разоблачить, в особенности такому Отелло, как Волков. Среди них Дездемона играет вторую, подчиненную роль. Вся трагедия неожиданно сужается, теряет в своих масштабах. В спектакле — ряд острейших и интереснейших моментов, {564} подтверждающих психологически острый замысел; но Отелло — Волков требует иного Яго. Кажется, что свой замысел Эфрос где-то не довел до конца, где-то чрезмерно обнажил.

Большее попадание Эфрос обнаружил в «Женитьбе». Когда-то на самых первых своих шагах Завадский в Третьей студии МХАТ связал свою «Женитьбу» с петербургскими повестями Гоголя, отбросив начисто бытовое начало великой комедии. Эфрос, видимо, вне прямого влияния Завадского, тоже протянул нити к повестям Гоголя, но, основываясь на быте, на психологии быта, на психологии окраинной петербургской стороны, на психологии и смысле сватовства, на внутреннем смысле сочетания двух брачащихся. Центр спектакля — Агафья Тихоновна. Эфрос в густоте быта разглядывает разрушение ее доверчивой мечты, вновь возносит быт до бытия, а нелепостью всех женихов открывает их жалую, но человеческую сущность. В формуле «смех сквозь слезы» здесь явно доминируют слезы. Сватовство кончается катастрофой. Бегство Подколесина означает боязнь осуществления мечты, страх перед жизнью. Но в этой вполне возможной концепции пьесы сценически не находит места Кочкарев, наиболее трудно разрешимый образ комедии Гоголя; для всей поднятой им кутерьмы Эфрос не находит иных объяснений, кроме безрассудной жажды действия, пусть даже бессмысленного.

Гораздо сложнее оказались поиски путей к реализации драматургии Чехова, актерские ходы к которому Эфрос, казалось бы, должен был знать. Но сложность чеховских пьес долгое время оставалась непреодолимой для режиссера. Эфроса, как и многих других, сбивала скользкая и смутная жанровая терминология Чехова, доказывающая лишь полную и окончательную неприменимость закрепленной театральной терминологии («комедии», «драмы» и т. д.) к чеховским пьесам. Чехов устанавливал совсем новые принципы построения пьес, чуждые привычному литературоведческому, а тем более сценическому подходу. Эти жанровые определения не помогали и не могли помочь его сценическому решению. Немирович-Данченко недаром вспоминал, что на «Трех сестрах» в зале в течение большей половины спектакля звучал смех, а спектакль в целом производил потрясающее впечатление. Первая сценическая редакция «Вишневого сада» в Художественном театре вызывала у многих порицание за ее якобы нарочитый драматизм и подчеркнутое сочувствие владельцам прекрасного гибнущего сада. Кугель же в очень темпераментной статье {565} обвинял театр в обращении пьесы в веселый фарс. Узкий жанровый подход был невозможен при постановке пьес открывателя новых путей в драматургии. И если серьезно анализировать причины несогласий Чехова с Художественным театром, всегда, однако, остававшимся для него наиболее близким интерпретатором его пьес, то обнаружится, что эти разногласия обусловливались недоведением новых приемов до конца, частичным применением привычных театральных канонов, непереносимых для Чехова. Вспомним его замечания о Нине Заречной — Роксановой, Станиславском — Тригорине, советы Книппер и Мейерхольду; он требовал подхода по существу, полного отказа от трафарета, чем принципиально и привлекало его рождающееся искусство МХТ.

Эфрос не пошел по предвзятому пути («комедия», «драма» или, как делается последнее время, — «трагикомедия»). Он тоже хотел прочесть Чехова по существу, но исходил из соображений принципиально неверных и из личного субъективного восприятия, порою коренным образом противоречащего мировосприятию Чехова. Сложность постановки «Чайки» и заключалась в гиперболизации отдельных элементов творчества Чехова, подменявшей и сужавшей его. Волна утверждения некоммуникабельности как основного принципа творчества Чехова захватила и Эфроса.

Западное театроведение признало Чехова предшественником театра абсурда, не замечая полной противоположности миропонимания Чехова этому направлению. Суровость и требовательность Чехова становились адекватными неприятию человечности, более того — знаком ненависти к людям. Но все пьесы Чехова построены на стремлении человека «достучаться» до другого. Теория «неприятия человека» продиктовала Эфросу его «Чайку». Ненависть, взаимная вражда заменили сочувствие. А так как искусство Эфроса обладает непререкаемым даром увлекать актера, добираясь до его творческой сердцевины, то положенные в основу спектакля эмоциональные элементы были доведены до высочайшего драматического накала, искривившего Чехова.

Эфрос толковал Чехова вдобавок вне чувства историзма, отрывая его от моральных и этических требований, рожденных временем и переросших время. В «Трех сестрах» он судил людей исходя из моральных и этических требований, к ним не приложимых. Это был вульгарный социологизм наоборот. Он презирал и высокомерно унижал Тузенбаха, Вершинина, даже сестер, которые мало чем отличались {566} от Наташи, вторгшейся в благородный — сточки зрения Чехова — дом Прозоровых. По существу режиссер проходил мимо основного драматического конфликта пьесы, превращая «Трех сестер» в «четырех сестер». В своей книге Эфрос отказывается от подобного понимания Чехова как не лежавшего в пределах его режиссерского замысла. И так как он вновь выполнял свой опасный замысел со всей увлеченностью душевными загадками и противоречиями, спектакль приобрел мучительную, отталкивающую и тоскливую силу. Но, по существу, гиперболизируя нерешительность трех сестер, обращая в пустую, бессильную, благодушную болтовню мечты Вершинина и Тузенбаха, Эфрос возвращал нас к давно прошедшим годам отрицания поэзии Чехова и делал одномерным и однозначным драматурга, сила и мощь которого невнятна именно при таком подходе. Эфрос встал в позицию прокурора и не находил мотивов для снисхождения.

Но Чехов продолжал мучить и волновать Эфроса, начисто лишенного чувства самоудовлетворенности и самоуспокоенности. Он почувствовал, что пронзительное решение им сложной сцены Чебутыкина и весь его противоречивый образ дают простор для подлинного проникновения в мир Чехова.

Эфрос бродил где-то очень близко от общего разрешения пьес Чехова. Именно «*Вишневый сад*», понятый в глубоком, обобщающем смысле, а не какое-нибудь отдельное действующее лицо и не сумма действующих лиц становится центром спектакля. Далеко не во всех деталях сквозит данное понимание пьесы, вызывает споры и внешнее подчеркнуто аллегорическое оформление, но, думаю, ход мыслей, на который наталкивает развертывание спектакля, существен — вспомним, какое ключевое значение имели для Чехова названия его пьес. Плоды этой внутренней работы явно и доказательно сказались на толковании труднейшего образа Раневской, редко кому удававшегося, помимо первой исполнительницы О. Л. Книппер-Чеховой. Режиссер вместе с актрисой (А. Демидова) избежал легкого суда над Раневской, которому часто напрасно и безрезультатно подвергали ее многие актрисы. Он обострил замеченные им черты драматизма в этом внешне как будто легкомысленном образе. Тоска и опустошившая душу любовь гонит Раневскую на родину, она измучена, в ней просыпается надежда, но цветы «сада» только увеличивают ее тоску; и необходимость расстаться с единственным ей дорогим на всем свете местом делает ее положение все более безвыходным, {567} и все более преследующая память ее о гибели Гриши, сына, который, может быть, стал бы ее спасением, все более разоблачает перед ней бессмысленность ее грешной, легкой и быстро пролетающей жизни. Она знает, что теперь она уезжает отсюда навсегда, лишая себя всех до этого еще не угасших иллюзий. Это новое понимание Раневской также не приходит ни в какое противоречие с автором, как ясно и верно то, что с Ани сняты черты театральной инженю и наигранной восторженности; она уже накопила много горького опыта и серьезно относится к будущему, что и роднит ее с Петей. Эфрос не разделял откровенно символического толкования «Вишневого сада», предложенного Мейерхольдом, но он не только обнажил смятенность чувств, нарочито заслоненную в Художественном театре за неровным ритмом обыденной, то вспыхивающей, то падающей жизни, он обострил ее, сделал подчас кричащей, плакатной, доведя до пронзительного отчаянного вопля Раневской и — затем — смерти Фирса, мучающегося в тщетных поисках выхода из заколачиваемого дома. Одновременно он понял, что повествовательность Чехова запрещает делить пьесу на эпизоды и что внутреннее единство достигается целеустремленностью каждого акта, что разделение пьесы на акты у Чехова обусловлено не только требованиями современной Чехову сцены, но является для сценической повести Чехова глубоко органичным. Как бы то ни было, Эфрос в «Вишневом саде» значительно приблизился к решению своей задачи, хотя нередко далеко перехлестывал за поставленные Чеховым строгие рамки скрытого драматизма и далеко не во всех образах нашел адекватное Чехову (Гаев, Фирс) решение. И Демидова поэтому порою вырывается из общего ансамбля.

Понимание актера «синтетически», в единстве пресловутой «интеллектуальности» и «эмоциональности», при глубоко схваченном зерне образа руководит Эфросом и в решении современной драматургии. «Человек со стороны» — пьеса, столь существенно прозвучавшая в нашем репертуаре, потому так и удалась Эфросу, что он нашел материал, близкий его творческому методу. Понимание «производственной проблемы» как жизненной, как проблемы смысла жизни — отнюдь не открытие Эфроса; на этом были основаны лучшие достижения современного актерского искусства. Почти обнаженная сцена, подчеркнутая сухость и официальность покрытого зеленым сукном стола заседаний, деловитость и аскетизм софитов, бросающих на сцену равнодушный свет, создавали атмосферу, вскрывавшую {568} душевные переживания героев, погружавшую в действенность и глубину организационных вопросов, решение которых выходило далеко за пределы «служебных», захватывало все существо спорящих сторон, раскрывая и важность выдвинутых проблем и индивидуальность каждого. Тем же решительным и безусловным методом пользуется Эфрос и в «Эшелоне», поставленном в МХАТ. Если в «Человеке со стороны» основной конфликт у драматурга доведен до предельной ясности, то в «Эшелоне» сложное переплетение порою взаимоисключающих интересов ведет к некоему полифоническому режиссерскому решению. Эфрос тонко и умно дирижирует оркестром участников спектакля, выделяя основную тему пьесы и передавая одновременно основное звучание каждого отдельного куска. Обитатели эшелона живут как единое целое, и вместе с тем Эфрос последовательно заставляет меня следить за судьбой каждого отдельного человека. В остальном же он скуп и как будто нарочно отгораживается от внешних эффектов. Только резкий звук проезжающих встречных поездов да пролетающих самолетов становится музыкальным фоном спектакля. Эфрос понимает и разделяет душевные тревоги каждого пассажира этого плетущегося на восток поезда, ему ясна душевная подоплека каждого возникающего конфликта, он прислушивается к их внутренним монологам и не раз оставляет действующих лиц наедине со зрителем, конкретно и зримо выводит персонажей, существующих лишь в сознании того или иного участника спектакля. Но именно это понимание каждого и создает то необходимое ощущение внутреннего единства, взаимного проникновения, которым отмечен спектакль, — единства тревоги, заботы и надежды.

Не говорит ли успех спектаклей Эфроса не только в Театре на Бронной, но и в столь противоположных театрах, как МХАТ и Театр на Таганке, о доказательности и глубине его метода?

1976. Публикуется впервые

# О Любимове

Никто не предвидел стремительного режиссерского взлета Юрия Любимова. Среди вахтанговской молодежи сороковых годов он был одним из самых обещающих актеров — благодаря темпераменту и обаянию его использовали, по-старому говоря, как молодого героя. Его самым значительным {569} достижением остался Кирилл Извеков в фединских «Первых радостях». В меру убежденный, в меру сдержанный, он достойно нес тему спектакля — образ получался значительный и внутренне наполненный, скорее в мхатовских, нежели в вахтанговских традициях. Обаяние, столь трудно объяснимое качество, окутывало Любимова. Когда судьбы военных лет вовлекли его в качестве одного из постоянных конферансье в талантливые обозрения ансамбля НКВД, он вызывал симпатии зрителя своей молодостью и чистым, незатаенным лукавством. Но эти успехи лежали примерно в ожидаемых рамках. Видимо, актерская судьба не могла выразить всего любимовского существа. Да и совсем недавно, когда он сыграл на телевидении в постановке А. Эфроса своего Мольера, — это было вполне достойно, вполне убедительно, но казалось, наперекор его уже знакомым постановкам, ожиданным, несколько перегруженным, чрезмерно бытовым. Он играл Мольера правдиво, но тяжеловесно, с рядом отличных подробностей, объединенных чувством горечи, но без того вдохновения, которым отмечены его лучшие постановки и которое сделало его одним из признанных режиссеров-лидеров, возглавивших поиски новых средств сценической выразительности. Он родился режиссером, режиссура его призвание, нигде кроме режиссуры он не может себя полностью осуществить. Да и здесь, в этой области, которой он предназначен, он не сразу определился. Еще до постановки «Доброго человека из Сезуана» — школьного выпускного спектакля, определившего его будущее, — он вместе с Н. Эрдманом сделал инсценировку «Героя нашего времени», в которую он облек, несомненно, свое режиссерское видение лермонтовского романа. Это видение было еще неотчетливо, Любимов смутно представлял себе методы осуществления «Героя», хотя никто, кроме него самого, не мог бы взяться за сценическое решение этого капризного и броского синтеза лермонтовских произведений. И даже когда сам Любимов поставил «Героя» уже в руководимом им театре, спектакль (вторая по счету из его премьер) никак не мог быть причислен к его удачам. Вероятно, сам Любимов это осознал — спектакль недолго продержался в репертуаре, но в режиссерском искусстве Любимова эта быстро промелькнувшая попытка была важнее и весомее многих последовавших удач. Инсценировка «Героя», лишенная того богатства, которое вскоре ляжет в основу спектаклей Любимова, была его первым принципиальным опытом. Смятенность чувств и мыслей, обостренное восприятие действительности {570} уже заключались в этом спектакле, в котором Любимов сам не нашел себя, сам себе противоречил, боролся сам с собой и где режиссер и инсценировщик проиграли оба.

Своими театральными учителями он открыто и уверенно признал Станиславского, Вахтангова, Брехта, Мейерхольда, декларативно украсив фойе своего театра их портретами. На первый, поверхностный взгляд такое сочетание кажется противоестественным и взаимоисключающим. Однако оно лежит не только в основе театральных взглядов Любимова, но отвечает всей его бурной, темпераментной сущности. Я не хочу расшифровывать это парадоксальное сочетание, сводя его к арифметической сумме «властителей театральных дум». Я хочу лишь подчеркнуть наличие в нем Станиславского, о чем обычно стыдливо и застенчиво умалчивается при разборе любимовских спектаклей. Но Любимов не намерен отрекаться от своих родоначальников. Если прежде замалчивался Станиславский-искатель, то мы теперь часто забываем о Станиславском, утверждающем духовность и правду, о Станиславском — искателе не только театральной, но и духовной истины. Сочетание этих имен означает для Любимова не только право на эксперимент на театре, которому столько сил отдали великие режиссеры, но и оправданность эксперимента духовными ценностями современности, неограниченность поисков какими-либо формальными догматическими театральными привычками, безграничность возможностей театра. И, может быть, эти безграничные театральные возможности, которые подспудно долгие годы накапливались и таились в Любимове, прежде всего обусловлены для него ответом на постоянный требовательный вопрос: «ради чего», столь важный для его предшественников и получавший столь разные у них ответы. Трудно сводить творчество того или иного художника слова, театра, музыки к одному ответу, но такой ответ неустанно звучит в творчестве Любимова, звучит громко, настойчиво, порою смятенно, порою противоречиво: ради и во имя справедливости. Не оттого ли такое, место занимает в его постановках тема войны, взятая в самом ответственном смысле, тема глубочайшая, терзающая, лежащая перед ее современниками и еще более важная для молодого поколения, которое нуждается в новом, непривычном ее художественном освещении. Эта тема для Любимова неотвязна и очень личная. Ответственность живых перед павшими — жизненная мера, которая позволяет судить о людях, но это мера и его личного отношения к жизни. Может быть, именно в ней он нашел первые {571} художественные приемы своей режиссуры, ту излюбленную им форму поэтического спектакля, которая на длительное время завладела не только его сценой, но вышла за ее пределы, широко распространилась по нашим театрам. В «Павших и живых» сложный духовный конгломерат гнева, боли и сострадания сосредоточил внимание на человеческом подвиге. Любимова упрекали в акценте на жертвенности. Думаю, упрек неверный. «Павшие и живые» — спектакль непреодолимой душевной заразительности и требовательности. Он звучит как наказ, как предостережение, как напоминание о той степени человечности, достоинства, которая должна быть присуща и нашей текущей современности. Умелый монтаж стихов не допускает дробиться на произведения отдельных авторов — они приобрели некую монолитность. Противоположные по индивидуальности поэты соприсутствуют в каком-то единстве, построенном по смежности и контрасту. Любимов, как всегда, первостепенно доверяет ассоциативному мышлению зрителя. Ему хочется, чтобы поэтическая стихия захлестнула слушателя, чтобы он растворился в ней; мизансцены скупы, ритмическое начало беспокойно, тревожно; даже имена исполнителей скрыты от зрителя — Любимов боится какого-либо подобия эстрадного концерта. Коллектив Театра на Таганке как бы выделяет из своей среды того или иного равноправного исполнителя: актер представляет автора, не становясь им, но проникаясь его мировоззрением и художественными ощущениями. Само чтение — нечто среднее между актерским и «поэтическим». Здесь не годился бы никто из признанных чтецов, как бы он виртуозен ни был. Речь идет не о красоте чтения, а о захваченности общим поэтическим и жизненным потоком. Это стихотворения поэтов, погибших на войне, — и какие же здесь нужны строгость, суровость и нежность; здесь играть и кокетничать нельзя. Конечно, далеко не всегда «таганские» актеры достигают воплощения поставленных требований и, сохраняя строгие законы ритма, порою уклоняются в сторону декламационности или подражания распевному чтению поэтов. «Павшие и живые», оставшись вершиной поэтических представлений, однако, положили начало целой серии спектаклей, в которые все более властно проникали по-новому понятые театральные элементы. Из полуэстрадного вечера вырастал «поэтический спектакль». Я беру здесь это понятие в ограниченном, узком смысле — именно как вечер, построенный преимущественно на поэтическом, стихотворном материале. В «Павших и живых» в монтаж поэтических отрывков {572} вторгались куски повестей, рассказов, воспоминаний. Они окрашивали его непререкаемой правдой факта, окружая зрителя атмосферой тех лет, горькой судьбой не вернувшихся с войны. За «военными поэтами» последовали Вознесенский, Маяковский, и, наконец, Пушкин — спектакли без пьесы, но спектакли автора. Как будто Любимова интересовали судьба русской поэзии, судьба поэтов, драматизм, лежащий в основе их жизни. Эти поэтические представления неравноценны, и не все приемы одинаково убедительны. Строгий аскетизм, присущий «Павшим и живым», сменялся роскошью режиссерской изобретательности, и порою тоскуешь о графической точности очертаний этого благородного первого опыта, о тех непосредственных вспышках эмоциональности, которыми так захватывал он зрителя.

«Антимиры» оказались труднее для восприятия. Хотя Вознесенский — поэт, часто и охотно выступающий на эстраде, я предпочитаю остаться с ним наедине. Тогда отступает на второй план запутанная вязь его поэтического мышления и усложненность его метафор — недаром в любимовском театре слушатели охотно и жадно ждут произведений, уже давно запавших в память; «Антимиры» — не столько пропаганда произведений поэта, сколько давно ожидаемая с ним встреча — да он действительно нередко сам участвует в «Антимирах».

Такой путь — путь поэтического, скорее лирического спектакля — был для Любимова вернейшим, хотя эти принципиально важные спектакли оказывались разбросаны среди спектаклей, так сказать, «прозаических». Но именно в «поэтических» спектаклях и происходил «выброс себя», требовавшийся личным, очень содержательным, насыщенным творческим темпераментом Любимова. Я говорю именно не о самовыражении, а об обнаружении себя, в котором отсутствуют столь привычные, подчас отталкивающие, но настойчивые самодемонстрации, самолюбование и кокетничание. Любимову далеко не безразличен автор. Он принимает автора не как повод для самопоказа, а как путь проникновения в затронутые автором миры, в их поэтическую сущность, в смысл их существования — и тогда поэт, именно поэт, пробуждает в нем тысячи ассоциаций, становится дверью в мир.

Приемы, им используемые, различны. Его изобретательность ошеломляюща. Подобно каждому крупному режиссеру, он увлечен открывающейся ему соблазнительной возможностью активно строить мир, творить жизнь. Вместе с тем в своем отношении к авторам, в особенности к таким, {573} как Маяковский, Пушкин, он чрезвычайно целомудрен, хотя и не лишен противоречий. Одно из них — стремление к дроблению образа поэта. Он как бы боится оскорбить и Маяковского и Пушкина бытовым изображением. Он боится обеднить их личность, лишить их интеллектуального и эмоционального богатства, сузить и схематизировать их творчество. Он как бы откровенно сознается в бессилии самого способного актера охватить бесконечно сложную личность поэта, так дорогую для него, Любимова. Он не знает актера, конгениального Маяковскому и Пушкину. И какие бы волнующие детали и поэтические метафоры он ни находил, чтобы помочь исполнителю, он отступает перед решением целостного образа, предпочитая искать целостность во всем образе спектакля, который наполняет до предела горечью, гневом, страстью, любовью. И тем не менее пять Пушкиных не становились одним Пушкиным. Таинство синтеза не происходило. Арифметика оставалась арифметикой. Сумма распадалась на составляющие ее части, как бы сильно ни звучали отдельные куски. Вероятно, Любимов нарочито выбирает исполнителей, даже по внешности резко контрастирующих между собой. Он вызывающе декларирует, что он не претендует на внешнюю похожесть. Но ведь речь идет о едином внутреннем зерне. Будучи в разных обстоятельствах иным, Пушкин все же оставался единым — Пушкиным. В расчеты Любимова входило намеренно не воссоздать образ Пушкина, а погрузить зрителя в атмосферу его жизни, резко противопоставить необъятный внутренний мир Пушкина окружающему его обществу. И основная задача Любимову удалась. Удалась и в ряде метафор, хотя бы в основном образе двух карет, в образе виселицы, в образе писем, — это те свойственные Любимову метафоры, которые оказываются окутаны тысячью неизменно и предельно волнующих ассоциаций, метафоры, не переходящие в аллегории или в ребусы. Метафора Любимова не просто арифметически разгадывается, она хранит в себе нечто еще словесно непередаваемое, тот поэтический осадок, который глубоко залегает в сознание и чувство зрителя, который и не может быть передан иначе, чем метафорой, и не нуждается в расшифровке. Расшифровка упрощает и, по существу, отменяет метафору, обращает ее в привлекательную ненужность. И лежит ли образ пяти Пушкиных в ряду этих существенных метафор, не возникает ли у зрителей личный и недопустимый спор: кто же из пяти — лучший, наиболее «похожий», в крайнем случае — близкий — спор, переносящий в иную плоскость, {574} нежели, как мне кажется, задумано создателем спектакля. Может быть, в спектакле «Послушайте!» пять Маяковских не звучат столь резко — в силу меньшей контрастности исполнителей и более ясной единой целеустремленности. Спектакль «Послушайте!» ближе к принципам эстрадного представления, он еще находится в его пределах, он, так сказать, усовершенствован, уточнен, подчинен единой теме, но не воспринимается как единая развивающаяся метафора, органически объединяющая все элементы спектакля.

«Послушайте!» — непосредственное обращение к зрительному залу, настойчивый и страстный к нему призыв, некий колокол, будящий совесть и сознание зрителя. Здесь нет тех тончайших и широких исторических связей, которыми так привлекает «Товарищ, верь…». «Послушайте!» построен в единой, твердой манере, хорошо знакомой многочисленным слушателям Маяковского. Манера чтения, исходящая из особенностей чтения и стиха Маяковского, объединяет всех чтецов. В этих особенностях и в общем понимании Маяковского — существо спектакля. В «Товарищ, верь…» более всего далеки от полной убедительности те моменты, когда режиссер пытается достигнуть «похожести», даже иллюстративности: появление Пушкина с Натальей Николаевной на балу неожиданно совпадает с так называемыми биографическими пьесами, выглядит почти пародийно и кажется чужеродным всему этому горькому спектаклю, достигающему порою трагической высоты. Как бы то ни было, Любимову удалось открыть и утвердить особый жанр лирического, поэтического спектакля.

Любимов — вслед Мейерхольду — если не формально, то по существу декларирует себя автором спектакля. Но его взаимоотношение с автором текста в непосредственном смысле иное, нежели у его великого предшественника, во всяком случае, когда речь идет о частых в его репертуаре инсценировках. Мейерхольд зачастую перемонтировал текст, выходил за пределы пьесы, стремясь постигнуть творчество автора в целом. Любимов рискует на большее: он хочет постигнуть объективный мир, обнаруженный и открытый автором. Мейерхольд расширял пьесу до пределов всего авторского миросозерцания, лучшие примеры — «Ревизор» и «Горе уму». Любимов раздвигает рамки спектакля до охвата жизни, продиктовавшей автору данное произведение. Потому Любимов далеко не столь чуток к стилистике произведения, как Мейерхольд. Он в каком-то смысле менее утончен и более резок, чем Мейерхольд. Он {575} склонен к обобщению так же, как Мейерхольд, но он стоит ближе к действительности, хотя прибегает к не менее смелым метафорам. Предметность, конкретность сближает их и между собой и с Брехтом.

Любимов не уходит в умопостигаемые миры, он весь земной и не затрагивает метафизических высот. Вероятно, среди его инсценировок наибольшие упреки вызывает «Бенефис» именно потому, что он лишен строгого стилистического единства и не имеет твердой внутренней опоры. Ибо искать единства выбранных режиссером пьес Островского (хочешь не хочешь, но так сделан спектакль) в теме плотских любовных свиданий не очень-то убедительно. Замысел режиссера превращается здесь порою в его каприз, теряет внутреннюю обязательность, что совсем не свойственно Любимову как режиссеру, любящему доводить замысел до его логического и эмоционального завершения. В «Бенефисе» великолепен образ Островского, с какой-то мудрой лукавинкой наблюдающего развернутую им самим человеческую комедию, но если стоило Любимову браться за ее воплощение, включая в нее «Грозу», то не строже ли и не страшнее ли должна быть сумма развернувшихся событий? Иначе вот уже история о Бальзаминове становится центром всего спектакля, и поискам режиссуры отнюдь не отвечают более или менее использованные трактовки образов и в особенности манера их исполнения. Думаю, что нечто подобное произошло и с «Тартюфом», в котором смелый замысел соседствует с не очень-то новым приемом появления действующих лиц из-за скрывающих их ширм, на которых нарисованы их портреты. Подлинной, психологически оправданной остроты комедия достигает в сцене Тартюфа и Эльмиры, стоящей на уровне и — что уж ни в коей мере не может звучать упреком — лежащей в традициях знаменитой постановки Станиславского. Здесь достигнута живая, пока еще мало кому доступная смелость и резкость решения, вполне отвечающая методу соотнесения с исторической эпохой (мотив разрешения и запрещения «Тартюфа»), но не очень-то гармонирующая с несколько наивным декоративным решением.

Как бы то ни было, репертуар Театра на Таганке отмечен строгим вкусом, Любимова не упрекнешь в отсутствии требовательности; любой московский театр мог бы ему позавидовать. «Жизнь Галилея», а в особенности «Гамлет» явно доказывают, каких достижений вправе ждать от Любимова советский театр. В тех спектаклях, в которых Любимов касается произведений мирового репертуара, может {576} быть, сильнее всего сказывается его страсть к философскому осмыслению мироздания. Человек и мир — тема, так лирически горько звучащая в его поэтических спектаклях, не покидает его и при обращении к Шекспиру и Брехту. Но философскую свою настроенность Любимов начисто лишает какого-либо налета рационализма или резонерства. Мышление он превращает в чувство. Оно захватывает все его существо, наполняет до предела, до легко и остро откликающегося на внешнее возбуждение нерва. Определение искусства как «мышления образами» может торжествовать победу в его спектаклях. Интеллектуализм его искусства особый. Любимов режиссер мыслящий, а не рассуждающий.

Любимов выбирает пьесы не как предлог для самовыражения — приходится вновь и вновь это повторять. «Гамлет» — отнюдь не повод для обнаружения изощренного режиссерского метода. Вряд ли можно назвать спектакль, столь яростно насыщенный эмоционально прожитой мыслью. «Гамлет» на Таганке — грозный, яростный, предостерегающий спектакль. Любимов не соглашается с тем, чтобы пьесу, кончающуюся смертью всех главных действующих лиц, обратить в оптимистично звучащую оду. Он не видит оснований для особой радости, когда на сцене в финале представления лежит несколько трупов лиц, к некоторым из которых зритель искренне привязался. Дело, разумеется, не в столь примитивном, чисто формальном понимании великой трагедии, а в той неотвратимости гибели, которую Любимов осознал со всей силой и логику которой сделал сквозным действием спектакля. Его спектакль звучит не успокоительно, а беспокойно и тревожно. Знаменитый занавес — драгоценная находка режиссера и художника Боровского — таит глубочайший внутренний смысл. Он воздействует эмоционально, захватывая зрителя. Подробное, арифметически ясное объяснение, сведение его к тому или иному одному понятию, по существу, обессмысливает его. В этом ничего не изображающем, но многое и многое обозначающем, как бы живом занавесе — и неотвратимый ход истории, и властное знамение рока, и веяние суровой и жестокой эпохи. За ним и преждевременность восстания и призыв к бунту. А порою он приобретает непосредственный и простой смысл дворцовой завесы, дворцовой стены и т. д. Он оформляет и организует ритм спектакля, делит его на эпизоды, членит его, действие его многосмысленно и воспринимается как реальность, естественно как поэтическая, условная реальность, но отнюдь не {577} как нечто беспредметное, формально условное, отвлеченное. Одновременно занавес (все время хочется сказать — оно) погружает в атмосферу шекспировского театра, ассоциируется с его архитектурой, с его средствами сценической выразительности, понятыми по-своему, обостренными до пределов современного сознания.

Хочешь не хочешь, образность непрерывно держит зрителя в ощущении эпохи, предоставляя ему право свободных ассоциаций — подобно тому, как допускает их любой подлинно крупный спектакль «в формах самой жизни». Любимов крепкий реалист в самой основе, как и те, чьи портреты он поместил в фойе. Основная его метафора никогда не покидает пределов строгого реализма. Она всегда целостна, она расцветает в ряд органично вытекающих из нее дополняющих метафор. Она едина в своей основе, а не является суммой отдельных разрозненных, не сведенных в единство сравнений и образов, пусть в чем-то внешне и схожих.

Оттого меня так пугают «любимовцы», как в свое время пугали «станиславцы» и «мейерхольдовцы». В пределах целостной метафоры построен «Гамлет», так построен «Товарищ, верь…». В образе двух карет вмещается огромное и сложное количество ассоциаций, начиная от резкого и яростного противопоставления царя и поэта и кончая темой странствий поэта, тоской по другим странам, скитаниями, встречами, разлуками, — и в душе уже поют стихи Пушкина и грозно возникают тень виселицы и тема друзей, невольных и вольных союзников поэта. Метафора тем и трудна, что в ней не может быть случайности; случайность, столь частая в наших так называемых «левых» спектаклях, убийственна для самого принципа метафорического спектакля. Она обращает его в ребус, заставляющий зрителя мучительно разгадывать во время спектакля, зачем поставлена или болтается в воздухе та или иная, хотя бы и остроумная, декоративная деталь. Насыщенная, развивающаяся метафора в высшей степени убедительна и поэтически захватывающа. Метафора-ребус затрудняет и упрощает ход к заветной мысли спектакля. Нельзя буквально расшифровать символ — тогда он обращается в аллегорию; нельзя в нескольких словах расшифровать метафору — тогда она ребус. Но и символ к метафора оставляют что-то не до конца выраженное, волнующее, как ритм, цвет — зачем иначе они нужны? Особенно разительной оказалась сила метафоры в современных спектаклях Любимова. Она уже явно выявилась в «Матери» Горького, где {578} величие эпохи передано в чертах исторически верных и изобретательных.

Любимов режиссер ярко современный. «А зори здесь тихие…» — наилучшее тому свидетельство. В спектакле с новой силой звучит тема, затронутая в «Павших и живых». Образ военного грузовика, наполненного девушками-солдатами, оказывается столь же многосмысленным, как и занавес в «Гамлете». К важнейшим в искусстве Любимова чертам метафоры необходимо добавить ее действенность, ее постоянно развивающееся начало. Подобно тому как занавес в «Гамлете» неразрывно участвует в развитии действия, а порою и определяет или, во всяком случае, насыщает его, подобно этому и грузовик, разбираемый на части, образуя новые «предлагаемые обстоятельства» места, времени и действия, неразрывно связывается с войной; последняя же сцена печально вальсирующих досок-деревьев трогает до слез, завершая развернувшуюся лирико-патетическую трагедию. Есть в этом неожиданном приеме какая-то безмерная уважительная чистота, как есть она и в сопровождающей спектакль музыке, пронзающей и властно входящей в самую глубину восприятия зрителя. Развернутость и динамика метафоры придают любимовским спектаклям черты эпического монументализма: жизнь течет неудержимым потоком, постоянно видоизменяясь — вспомним, что и в искусстве Станиславского таился этот эпический динамизм. Может быть, с этим связано упорное, идущее из спектакля в спектакль стремление как можно раньше ввести зрителя в атмосферу спектакля, подготовить его к восприятию самого его существа, заставить поверить в его реальность, в его действенную правду. Уже в «Десяти днях» — спектакле, который явился не чем иным, как воскрешением площадного, разящего искусства двадцатых годов, а отнюдь не инсценировкой знаменитой книги американского журналиста и не воспроизведением «дней, которые потрясли мир», — Любимову необыкновенно важно окружить зрителя сразу и властно атмосферой первых лет революции. Зритель чувствует себя первоначально неловко и настороженно при встрече с «красноармейцами», натыкающими на штык театральные билеты в качестве пропусков. Но неловкость постепенно исчезает. И зритель, слушая песни тех лет, уже настраивается на нечто ему пусть далекое, но становящееся все более близким, зная название представления, на которое приобретен билет («Театр начинается с вешалки»). Этот прием отнюдь не совпадает с теми сценическими прологами, которыми оперировал в {579} последние годы Немирович-Данченко; он оставался в рамках пьесы, Любимов выходит за ее пределы. «Егора Булычова» Немирович-Данченко начинал длительной закулисной шумовой сценой, в которой сливались предутренние звуки пробуждающегося города, пение «Марсельезы», мерный топот проходящих солдат; в «Грозе» развертывалось торжественное, степенное следование горожан Калинова, выходящих из церкви на просторы приволжского бульвара. Любимов готовит не к сюжету пьесы, тем более не к ее фабуле, он выходит за рамки сцены, будит внимание, готовит зрителя, дразнит его. В «Деревянных конях» он впускает зрителя в зал через сцену, изображающую во всей достоверности внутренность деревенской избы со всеми ее необходимыми атрибутами и деталями: русской речью, длинными скамьями, коромыслами. Любимов хочет, чтобы в зрителе как можно дольше жило впечатление о спектакле — и траурные свечи заставляют помнить трагическую судьбу погибших девушек, когда зритель покидает зал и выходит в фойе после пьесы Васильева.

При полифоническом построении спектакля особое значение получает актер, которому поручено в соответствии с замыслом Любимова передать увиденный им смысл образов Шекспира, Маяковского, Брехта, Васильева. За последнее время проблема возросшего мастерства режиссера в соотношении с мастерством актера стала одной из ключевых. Простота на наших глазах получает все новые очертания. С другой стороны, вслед за Октябрьской революцией война переворошила наше понимание актерского искусства. Элементы «лицедейства», притворства, наигрыша стали нестерпимы на сцене морально, они стали окончательно отталкивающи эстетически. Люди, пережившие войну, отворачиваются от самой умелой «игры» в страдания. А между тем «притворство» как будто лежит в основе актерской игры. В поисках выхода возникла теория интеллектуального актера, «исследования» характера, возникает некий, подчас ложный объективизм или, напротив, подмена образа «самовыражением», гиперболизация личности актера за счет образа, созданного драматургом, или послушное, беспрекословное повторение предписаний режиссера. У Любимова в его спектаклях есть разные ответы и разные решения, но, на мой взгляд, все убедительнее заявила о себе последовательно определившаяся направленность. Меня не восхитил актерский настрой в «Десяти днях», в целом предопределенный общим характером спектакля. Любимов возвращал актеров ко времени «Синей блузы», добиваясь {580} от них откровенной плакатности, мастерского владения телом, так сказать, восхитительно утонченного примитива. Через эти увлечения в свои юношеские годы действительно прошел советский театр. Любимов талантливо дерзил, впервые обнаруживая в себе способность к разнообразию сценических композиций и остроте мизансцен, к выразительности режиссерского рисунка, к комбинации неожиданных и дразнящих движений. Но ведь за этим периодом последовал длительный путь развития советского театра, всецело поглотивший, вобравший в себя недолгий, но приятный по памяти и в свое время вполне оправданный период «Синей блузы». Спектакль «Десять дней» был любопытен, но явно обнаруживал устарелость или ограниченность этих приемов в их чистом виде, какую бы изобретательность ни проявил режиссер и как бы ни увлекались артисты. Инсценированные «Окна Роста» отлично передавали дух эпохи, вернее, дух искусства той эпохи, служили отличной иллюстрацией, тем более что были насыщены то гневным, то ироническим темпераментом. И затем Любимов не раз прибегал к этим приемам преувеличения там, где позволял литературный материал, хотя бы в «Пугачеве». Но уже нигде и никогда эти приемы не доминировали, не определяли весь актерский стиль спектакля. Скорее, Любимов соблазнился примером Брехта, тем более что с таким совершенным успехом поставил «Галилея» и «Доброго человека из Сезуана». Но здесь-то и обнаружилось, что Брехт как автор требует наибольшей категоричности и простоты в решении образов, более того — чрезвычайной эмоциональной насыщенности, как у Вайгель в Кураж, у Буша в Галилее, у венгерской исполнительницы Груше в «Меловом круге».

Принадлежность к вахтанговской школе не подвела Любимова. Точная и острая характерность, последовательность сценической линии, ясность отношения художника к данному образу, но не подмена его собой, легли в основу его актерских решений. Оставаясь вне привычных штампов сценической выразительности, Любимов избегает актерского кривляния, нарочитого, не лежащего в существе образов намеренного и головного гиперболизма. Особенно явственно обнаружились эти черты насыщенной, умной простоты в последних постановках пьес Васильева и Абрамова, именно в них нарочито актерски лгать было бы особенно оскорбительно. Так же случилось и в «Обмене» Трифонова, где повседневность нашла обобщенное выражение, где жестокий эгоизм, противоречащий всем нормам социалистического {581} гуманизма, нашел неповторимо действенные обличительные черты и где почти безмолвный образ матери достиг упрекающей трогательности.

1976. Публикуется впервые

# Притоки одной реки Из дневника старого театрального критика

Деятели театра — режиссеры и актеры — во многом проигрывают по сравнению с деятелями других областей искусства, которые живут в непосредственной атмосфере своих творческих родоначальников. Музыкант — будь он композитор или исполнитель — может в любой момент поддаться обаянию Чайковского, Вагнера, Бетховена. Литератор может взять том Бальзака, Сервантеса, Чехова. Репин, Серов, Рафаэль возникают перед художником, если не в подлинниках, то в репродукциях. Мы спорим о них, мы их конкретно знаем, принимаем, отвергаем, восхищаемся. В театре культуру прошлого в лучшем случае мы знаем по деятельности наших ближайших предшественников, с которыми мы можем дискутировать. «Дедушкино» искусство — искусство Хмелева, Щукина, не говоря уже о Москвине и Качалове, звучит как легенда. Это не только позволяет — как ни в каком другом искусстве — «изобретать велосипеды», открывая давно открытое театром прошедших лет, но и смещает критерии оценок и уровень требовательности, порождает подчас излишнюю нервозность или скептицизм.

Так же, как в нас живет Некрасов или Чехов, Блок или Пастернак, составляя неотъемлемый внутренний багаж, который сказывается на том, как мы воспринимаем все, что входит в жизнь, — так же в театре невозможно отказываться от того, что дали Ермолова и Шаляпин, Станиславский и Мейерхольд. Между тем ни Станиславский, ни Мейерхольд не являются сейчас привилегией и принадлежностью кого-либо одного из режиссеров. В настоящее время режиссерское наследие прошлых лет не существует раздельно. Оно образовало творческий, порою негармонический сплав.

Меня часто спрашивают после спектаклей Любимова: так ли ставил Мейерхольд? Любимова очень многое сближает с Мейерхольдом, но он не повторяет, а придает тем {582} же началам новое качество. Его искусство, как и искусство Ефремова, Эфроса, подлежит исследованию, а не слепому подражанию.

Ряд режиссеров взял на себя почетный и благородный труд применения и углубления театрального учения Станиславского и Немировича-Данченко в новых исторических условиях — прежде всего Завадский, Товстоногов, Кнебель, Ефремов, Эфрос. Их усилия носят яркую печать их индивидуальности, и это очень хорошо, иначе не может и не должно быть в области искусства. Но мы не имеем центра по разработке системы, каким должен был бы явиться МХАТ, и в целом за последнее время развитие учения Станиславского, Немировича-Данченко мало двинулось вперед. Может быть, это зависит от того, что многими оно признано завершенным и окончательно зафиксированным. А между тем работа Станиславского и Немировича-Данченко прервалась в годы, когда их поиски значительно расширились. Они практически знали, как решать проблему стиля Бомарше и Гоголя, Чехова и Достоевского, но мы не найдем в их высказываниях прямого ответа, как решать через систему вопросы о верности авторскому стилю, о соответствии «образа авторского воображения» и актерской достоверности «жизни человеческого духа». Они завещали ученикам теоретическую разработку этой проблемы, не говоря уже о проблеме решения Шекспира или Пушкина. Остается необозримый ряд творческих проблем, оказавшихся вне внимания большинства последователей системы.

Творческая практика сегодня оторвалась от решения эстетических проблем. Между тем репетиции Станиславского, Немировича-Данченко, Вахтангова, Мейерхольда становились своего рода театральным университетом, доставляя непреложную творческую радость не только решением данного куска, но и открытием закономерностей искусства в целом. Ставя «Половчанские сады» или оперу «В бурю», Немирович-Данченко не просто осуществлял постановку данных современных спектаклей, но брал на себя формулировку общих теоретических и технологических основ театра. Тем более следует приветствовать появление книг режиссеров о своем творчестве, и в первую очередь вызвавших справедливый интерес книг Товстоногова и Эфроса, дающих осмысление живой жизни театра во всем ее многообразии.

В поисках новых творческих путей Станиславский и Немирович-Данченко всегда звали во МХАТ непослушных и {583} непокорных режиссеров. Они не интересовались своими подражателями и мнимыми последователями, повторителями их системы, но звали в театр Гордона Крэга, Марджанова, Сахновского, Радлова, Алексея Дмитриевича Попова. Немирович-Данченко думал о приглашении Охлопкова. Я не помню момента в жизни МХАТ, который проходил бы спокойно.

Как-то я спросил Ольгу Леонардовну Книппер-Чехову — не было ли неприятно «старикам» стремительное вхождение в МХАТ молодежи Второй и Третьей студий? Она удивленно ответила, что всю жизнь театра сопровождали не меньшие волнения, чувство неблагополучия, споры. Удивительно, но когда в театре стало действительно неблагополучно, споры сошли на нет и воцарилось какое-то нехорошее спокойствие. Когда же МХАТ совершал свои наибольшие завоевания, обязательно происходили бурные общие собрания, звучали опасения, что «театр гибнет», что количество цепных постановок недостаточно, и т. д.

В «стариках» МХАТ жило неиссякающее чувство нового — оно сказалось и в том, что в середине двадцатых годов они привлекли огромную группу молодежи из студий, назначили молодого человека председателем Репертуарной коллегии, в том, что они всегда интересовались тем, что происходило за стенами театра, в том, что каждую осень и весну в театре возникали бурные споры вокруг итогов и перспектив сезона. Руководители театра неизменно выдвигали новые и новые задачи.

Незаслуженно и несправедливо большое место занимает мнение о вражде Станиславского и Немировича-Данченко. Нужно удивляться не тому, что они часто расходились, а тому, что сорок лет они работали вместе. Нельзя назвать двух крупных режиссеров, которые способны были бы проработать вместе такой срок. При единстве взглядов на театр они зачастую шли различными путями. Но нужен ли был Станиславскому второй Станиславский, а Немировичу-Данченко второй Немирович-Данченко? Актер, работавший со Станиславским, свободно переходил в работу с Немировичем-Данченко, а работавший с Немировичем-Данченко так же свободно — к Станиславскому, неизменно и неизмеримо обогащаясь. В этом различии и столкновении индивидуальностей заключалось счастье МХАТ. МХАТ был их творческой и жизненной судьбой.

Необыкновенно важное понятие театра как единого организма в последнее время практически утрачивается в театральной жизни. Мы перестали воспринимать каждый {584} театр как живой организм, живущий по своим, ему присущим законам. То, что подвластно МХАТ, не подвластно Малому театру, и это точно понимали Станиславский и Немирович-Данченко. Своему театру они отдавали все. Работая в МХАТ, я только постепенно стал понимать, что такое представлял театр для его основателей. И Москвин, и Книппер-Чехова, и чуть позже присоединившиеся к ним Качалов и Леонидов не могли не бывать каждый день в театре; они приходили на репетиции Станиславского, когда им никто не приказывал, когда их не вызывали — они без этого не могли. Вырвать каждого из них из театра можно было только с кровью. Сейчас же театр стал распадаться на спектакли, спектакли на актеров, из целостного организма театр обратился в простое собрание актеров. Но театру нужны не просто «единомышленники», ему необходима человеческая и творческая спайка.

В вековечном споре театра и автора приоритет в итоге всегда останется за автором. Работа режиссера заключается в том, чтобы проникнуть в авторские законы, понять их во всей глубине и этим выразить себя (совсем не обязательно с непременной перестройкой композиции пьесы, ведь мы же не переставляем стихов Пушкина, не монтируем для печати повести Гоголя). Режиссер только в редчайшем, крайнем случае может заслонить автора. Неполноценность пьесы неизбежно обнаружит себя, несмотря на все усилия театра. Порою автор и режиссер взаимно друг другу мешают — на самом деле они друг другу чужды и их встреча произошла напрасно. Чехов, несмотря на все удачи театров и глубину дискуссий, до сих пор до конца сценически не разгадан. Новому решению его драматургии все еще мешает подход к ней через канонические определения жанра («комедия», «фарс» или «драма»), никакие применимые к создателю совершенно новой драматургической формы. Чтобы заново поставить Чехова, нужно понять Чехова, именно Чехова, ставить Чехова, но не самого себя. «Самовыражение» — не то слово, не тот термин для определения искусства режиссера и актера. Возражать против самовыражения, отрицать обнаружение личности художника бессмысленно; но «самовыражение» режиссера часто переходит в режиссерское хвастовство, в напрасное изобретательство.

Эстетика современного театра, приемы сценической выразительности переменились решительно. Перед критикой {585} стоит задача осмысления того, что обогатило современный театр и что его обеднило. Принцип относительности сценического пространства, столь последовательно разработанный в спектаклях А. Эфроса, отрицание непременного прикрепления действия к точному месту — то, что было недопустимым двадцать-тридцать лет назад, сейчас стало привычным, мало того, превратилось в доступный штамп, к которому запросто прибегают при постановке противоположных по стилю пьес.

Смысл сценической метафоры заключается в ее постепенно развертывающемся единстве и многосмысленности. В мудром и тонком спектакле Любимова «А зори здесь тихие…» военный грузовик воспринимается и как реальность и как обобщение, в котором концентрируется и с которым ассоциируется понятие войны. Живой грозный занавес в «Гамлете», символизирующий дворец и какую-то таинственную силу, расширяющий образное восприятие трагедии, возбуждает массу живых, трепетных ассоциаций. Такие метафоры, лежащие в существе творчества Любимова и Боровского, создают ту атмосферу, то «настроение», которые прежде создавали пейзажные декорации или павильоны. Поэтическая образность — одно из постоянных начал в театре. У Станиславского в четвертом акте «Дяди Вани» вздыхала вяжущая чулок няня, звучал сверчок и тренькала гитара Вафли, слышался стук отъезжающего экипажа — создавался глубоко поэтический образ, далеко выходящий за пределы вечера у Войницких. Но внешнее употребление произвольно набранных метафор, когда они не входят в общую структуру спектакля и лишены эмоциональной силы, бесплодно. Случайность — плохая спутница на данном обещающем и завлекательном пути.

Нашей критикой не рассмотрено соотношение сценической метафоры и сценической аллегории, превращение метафоры в затейливый преднамеренный, нарочитый ребус, когда зритель в лучшем случае в конце спектакля догадывается, почему те или иные необъяснимые детали парят в воздухе или загружают сцену. Зритель сперва недоумевает, затем перестает обращать на них внимание. Процесс непосредственного восприятия спектакля подменяется процессом разгадки. И снова приходят на память слова А. Д. Попова о «без-образности».

Отмена сценического занавеса считается признаком новаторства. Между тем занавес — интереснейшая проблема. Вспомним, что впервые его отменил Художественный театр в «Антигоне» в 1899 году. Занавес не просто механически {586} отделяет сцену от зрителя и эпизод от эпизода, он составляет существеннейший игровой и динамичный момент, допускающий разнообразное применение. В «Карамазовых» и «Травиате» у Немировича-Данченко, в «Гамлете» у Любимова занавес таит огромный внутренний смысл и является неотъемлемой частью спектакля. В «Травиате» занавес помещался за действующими лицами, раздвигаясь, обнаруживал прекрасные панно, написанные П. Вильямсом в духе Мане, которые как бы дополняли совершавшееся на площадке перед ними. А занавесы медленно раскрывающиеся, занавесы распахивающиеся, занавесы поднимающиеся, сложнейшая система занавесов у Мейерхольда и Головина в «Маскараде», белый занавес в «Воскресении», на фоне которого появлялся Качалов — «лицо от автора», а синий бархат занавеса в «Анне Карениной», световой занавес Любимова!

Пронеслось над нашим театром примечательное поветрие. Одно время актеры были обращены в рабочих сцены, и участники спектакля с завидным усердием переносили мебель и прилаживали декорации. Но разоблачение театра часто сводится к уничтожению театра.

Важно соотношение всех сценических средств с актерским искусством, с внутренним ростом актера. Не очень верится в эффектность бытующего режиссерского требования: окончив ГИТИС или другой театральный вуз и будто бы всему научившись, актер послушно, без какой-либо помощи со стороны режиссера обязан выполнять любое его требование. Соотношение актера и режиссера сложнее и значительнее. Режиссер не только приказывает, не только увлекает, но создает актера от роли к роли.

И Станиславский, и Мейерхольд, и особенно Немирович-Данченко знали необходимые творческие пути к рождению сценического образа, которыми зачастую пренебрегают современные режиссеры, довольствующиеся передачей видимого ими образа вне учета всего комплекса психофизических данных актера, подгоняя актера под внешне понятый образ или подчиняя образ данным актера.

Несомненно, общий уровень актерского мастерства, его технология неизмеримо повысились, но теория подчеркнутого «интеллектуализма» заметно сузила актерские возможности и сделала актера более односторонним. Между тем полнота существования актера на сцене, та самоотдача в роли, с которой играют Малеванная в спектакле «С любимыми не расставайтесь», О. Борисов — в «Трех мешках сорной пшеницы», А. Покровская — в «Эшелоне», {587} А. Демидова — в «Вишневом саде», В. Шаповалов — в «Зорях», Л. Дуров — в «Дон Жуане», доставляют огромную радость.

Стало трюизмом повторять, что каждое десятилетие приносит новое понимание жизни. Невозможно отрицать духовного влияния войны, которое усилило неприятие малейшей фальши, «игры» и продиктовало поиски новой сценической выразительности. Это справедливое стремление к сжатости, точности и наполненности порою заменяется насильственным сценическим аскетизмом, душевной тусклостью, равнодушием, возрождением «правденки», против которой так восставал «самый простой актер Художественного театра», великий трагик Леонидов. Каждая эпоха приносит свое понимание простоты. Качалов — создатель Тузенбаха, Пети Трофимова, Иванова — не вместился в рамки второй постановки «Трех сестер», а в свою очередь сегодня эти «Три сестры» во многом кажутся театральными, и это происходит не только из-за полной смены состава исполнителей. «Простота» всегда связана с образом жизни, с жизненным поведением человека. Происходит отнюдь не прямолинейный процесс, так сказать, «преображения» современного человека в некое эстетическое сценическое явление, удовлетворяющее зрителя и художника. Взгляните на портреты Комиссаржевской, на ее костюмы, на ее прическу — сколько здесь от эпохи, от простоты данной эпохи. Порою возрождаются как будто давно исчезнувшие вкусы, и тогда современная простота заменяется внешней эффектностью. Бывает и наигранная простота, та достижимая без труда «правденка», которую усваивают уже первокурсники театральных вузов. Читайте Немировича-Данченко, раскрывающего порою парадоксальные секреты достижения глубоко наполненной, эмоционально и интеллектуально насыщенной простоты, для каждой эпохи разной.

Перевоплощение сейчас уходит на второй план. Но именно через перевоплощение, через понимание роли актер наиболее и выражает себя. В этом и заключено прекрасное, трудное искусство актера. Плоское понятие «самовыражение» обрекает актера на отказ от актерского могущества. Создание сценического образа всегда есть самовыражение. Наиболее резко выражал себя, был властителем дум целой эпохи М. А. Чехов, предельно обостренно чувствовавший человека на грани двух миров, но ни один из его образов не походил на другой, всякий раз это был новый человек и всегда субъективно — через перевоплощение — самовыражающийся, более того, самоутверждающийся {588} Чехов. Качалов был и Бароном и Брандом, Москвин — Хлынов и Москвин — Мочалка — разные люди. У Ермоловой и Комиссаржевской многие образы внешне походили друг на друга, но дело заключалось не в гриме, а в выражении глаз, в посадке головы, в ритме образа, в походке, в манере носить костюм. И было очевидно, что Мария Стюарт — не Жанна д’Арк, а Нора — не Лариса. Порою много говорят об «исповедальности» на сцене, но исповедь — это то, что я могу сказать раз, наедине. Какая исповедь может быть публичной, кричащей, ежедневно повторимой, не становясь бестактностью, а в худшем случае — бесстыдством? Искусство актера и режиссера в том, что они выражают свою личность через создание другого лица, через создание нового мира в ими выбранном произведении. Зачем же иначе актерское и режиссерское искусство? Будет скучно.

Проблема перевоплощения отодвигается на второй план, может быть, потому, что очень много плохих пьес, где невозможно построить образ. Но я говорю о существе дела, о том, что есть актерское искусство в его основе, не о вынужденном компромиссе, а об органическом существе. Необыкновенное наслаждение актера — прожить десятки, сотни разных, не похожих друг на друга жизней, стать другим, оставаясь самим собой.

Существует давнее правило: «Станиславский говорил — идти от себя, но идти, а не стоять на месте». Это было для него самым интересным и главным в искусстве актера. Сейчас собраны высказывания Немировича-Данченко об актерском искусстве. Он умел проникать в образ, уловить его тончайшие оттенки, он считал важным не сыграть роль, а создать характер. Актеры, по его мнению, становятся великими не потому, что они хорошо сыграли много ролей, а потому, что создали новые, невиданные прежде характеры. Иначе они остаются просто хорошими актерами, а их у нас очень много. Не каждому это дано, но к этому надо стремиться. Одна из острейших проблем, стоящих сейчас перед театром, — это соотношение режиссера с актером.

«Советская культура», 1976, 26 марта

# **{****589}** Павел Александрович Марков и его книги

## 1

Эта книга завершает издание сочинений выдающегося театрального деятеля, ученого и писателя Павла Александровича Маркова. Четыре тома, объединенные лаконичным названием «О театре», представляют собой значительное явление в жизни сценического искусства, в развитии науки и театральной мысли. Издание такого рода — первый случай в советском театроведении, и произошел он не только по праву старшинства, опыта и таланта автора: книги и статьи Маркова отмечены ясной идейной позицией, глубиной и проницательностью, они помогают понять прошлое советского театра и обращены к его настоящему и будущему. Разносторонняя эрудиция и редкий писательский дар, живое чувство искусства и аналитический склад ума, спокойная, уверенная объективность и взрывчатый темперамент — вот те, пожалуй, решающие свойства, которые вызывают неизменный интерес к сочинениям Маркова.

Приметим одно существенное явление: в именных указателях, прилагаемых к книгам о сценическом искусстве и драматургии, как правило, есть имя Маркова со ссылкой на множество страниц. Конечно, авторов исторических очерков, монографий, исследований привлекает всеми признанный авторитет критика, умение точно выразить суть художественного явления, неотразимая логика аргументации. Но дело не только в этом: Марков свободен от субъективных и вкусовых пристрастий, от конъюнктурных оттенков и наслоений, от чинопочитания и лести, он показывает советский театр таким, каким он был и есть в действительности.

Со страниц марковских сочинений живо предстают вершинные достижения русского и советского театра, определившие его мировую славу, вместе с автором мы восхищаемся замечательными художниками и их творениями, вместе с ним осознаем сценическое творчество в преодолении сложных, порою драматических противоречий и поражений.

У Маркова есть сборник статей, который он назвал «Правда театра». В этом заглавии читается многое: и правда художественного отражения жизни на сцене как высший закон советского театра, и правдивое, объективное повествование о театральном творчестве не только нынешних, но и прошлых лет.

{590} Думаю, что среди критиков, начавших свою литературную работу сразу после Октября, неизбежно втянутых в перипетии групповой борьбы, нередко страдающих недугами «детской болезни левизны» в искусстве, Марков занимает особое, пожалуй, уникальное место: он всегда был свободен от групповщины, от схоластических догм. Даже когда в 1925 году он накрепко связал себя с Московским Художественным театром, он не замкнул своих интересов на этом театре, он понимал, что советское сценическое искусство должно идти разными творческими дорогами, — в этом понимании основа живого интереса Маркова к таким разноприродным художникам, как Станиславский и Мейерхольд, Вахтангов и Таиров, к самым различным поискам и экспериментам в современном театре.

Нераздельность искусства от жизни, идеологии от эстетики — вот решающий принцип литературно-критической деятельности Маркова. Притом, что автор необычайно широк в своих эстетических взглядах и восприимчив к разным художественным явлениям, мы ясно ощущаем то основное, что больше всего занимало его на всем протяжении его театрально-критической и научной деятельности. Главное для него в том, что театр только тогда выполняет свою общественную миссию, когда он становится социальным и современным не по внешним признакам, а по своей идейно-художественной сути «Если пафос и красота революции, — писал Марков в 1928 году, — пропитаны близким, земляным ощущением реальной и страстной жизни (а только из постижения великих потрясений страны возможно построить глубокое обобщение); если факт конкретной жизни, послуживший художнику источником его произведения, выражает сложнейшую проблематику *(ради чего)* нашей современности; если цель театральной формы — всеми театральными приемами обострить внутренний смысл спектакля, — то только здесь и лежит правильный путь к рождению социального спектакля». В этой емкой фразе выражено театральное кредо Маркова, оно было верным в двадцатые годы, верно оно и сейчас.

Разумеется, более чем за полвека театральные взгляды и суждения автора — вместе с искусством — претерпевали эволюцию. Иногда автор ошибался в оценке того или иного спектакля, преувеличивал значение одних явлений, недооценивал другие. В рецензиях давних лет встречаются порою полемические крайности — иначе и быть не могло в атмосфере горячих споров ранней поры советского театра. Но в самом решающем работы Маркова отмечены идейной последовательностью, восприятием искусства в нерасторжимом единстве содержания и формы. Именно поэтому статьи, написанные тридцать, сорок, пять-десять лет назад, публикуются ныне в основном своем первоначальном виде.

Готовя свои работы к печати, автор внес лишь некоторую стилистическую правку, уточнил иные «старомодные» формулировки, но оценка театральных явлений не претерпела никаких изменений.

{591} Четыре тома вобрали в себя далеко не все написанное Марковым. За их пределами остались книги «Вл. И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр ею имени», «Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре», за которую — вместе со сборником статей «Правда театра» — автор был удостоен Государственной премии РСФСР имени К. С. Станиславского.

В течение нескольких недавних лет журнал «Театр» печатал с продолжениями «Историю моего театрального современника». В названии этой книги, над которой автор продолжает работу, с очевидностью слышится перекличка с автобиографической повестью Короленко, и действительно, очерки Маркова воплощают лучшие традиции русской мемуарной прозы. То же исповедальное начало, искренность, достоверность — свойства, рождающие безусловное доверие к автору. И целомудренное желание отойти в тень, чтобы ярче осветить тех, кто был рядом, сосредоточить внимание не на себе, а на значительных явлениях жизни и искусства.

Недавно в издании ВТО вышла книга Маркова «В Художественном театре» с подзаголовком «Книга завлита». В этой работе воссоздан многолетний опыт автора на посту заведующего литературной частью МХАТ, ее определяющая тема — Художественный театр и советская драматургия. Отлично понимая, что углубленно-психологическое, реалистическое искусство по-прежнему остается магистральной дорогой театра на новом, послереволюционном этапе его жизни, всемерно поддерживая эту линию, молодой завлит вместе с тем стремился расширить литературные и стилистические горизонты МХАТ — вот почему он вступал в творческое общение с М. Булгаковым, Л. Леоновым, Вс. Ивановым, Ю. Олешей, В. Маяковским, Вс. Вишневским, Н. Эрдманом.

Читатели «Книги завлита» становятся свидетелями, почти соучастниками повседневной жизни театра, волнующих, иногда драматических событий на его пути. По не только познавательную ценность имеет эта книга — она обращена к современной театральной практике. Естественно, трудно рассчитывать на то, что, прочитав ее, нынешние завлиты станут работать так же, как ее автор, — для этого необходимы талант и высокая культура Маркова. Но несомненно, что его опыт может и должен быть взят на вооружение в решении центральной проблемы современной сцены — обогащении драматической литературы и формировании современного репертуара.

Как видим, четыре тома «О театре» — это *избранные* сочинения П. А. Маркова. Конечно, в строгом их отборе сказалась требовательность автора, однако не так-то просто было «избрать» все то, что ныне стало доступным читателям. Не только рецензии, напечатанные в давние времена во множестве газет и журналов, но и большие работы (например, книга «Советский театр», опубликованная на английском языке в 1936 году) были попросту «забыты» нерасчетливым автором. {592} И здесь надо сказать о большой работе, проделанной учеником П. А. Маркова Олегом Максимовичем Фельдманом. Своими разыскательскими усилиями и энергией он извлек из хранилищ и архивов многие литературно-критические работы, а также старые, не правленные в свое время стенограммы, вошедшие теперь в четырехтомник.

Марков считает, что книги о театре непременно должны сопровождаться иллюстрациями. И он, конечно, прав — всегда дорого сопоставление прочитанного с запечатленным моментом спектакля. Щедро представлены иллюстрации и в четырех томах его сочинений. Впрочем, дело не в количестве фотографий, суть в том, что во многих случаях они словно продолжают мысль писателя, выражают те трудно уловимые оттенки, которые как раз и подмечены в тексте. Неоценимую помощь в собирании иконографического материала оказывает автору его сестра, давняя спутница в искусстве — Мария Александровна Маркова. Надо было пересмотреть тысячу фотоснимков во множестве государственных и личных архивах, чтобы выбрать именно ту иллюстрацию, которая нужна, — вот почему надо говорить не только об участии Марии Александровны в подготовке избранных сочинений и других книг Маркова, но об их дружном сотворчестве. Многие редкие, подчас впервые публикуемые иллюстрации предоставил из своего архива известный в прошлом актер Алексей Алексеевич Темерин, который еще в двадцатые годы профессионально овладел искусством театральной фотографии и на протяжении десятилетий хранил уникальные негативы.

Четырехтомник Маркова отмечен очень широким тематическим диапазоном, автора занимали и занимают самые различные явления театральной истории и современности. Мы встречаемся и с ученым-театроведом, осветившим в своих научных работах эволюцию русского театра с середины XVIII века до Октябрьской революции, а также многие явления в становлении и формировании советского сценического искусства.

В «Театральных портретах» мы знакомимся с Марковым — тонким аналитиком, проникающим в самые потаенные уголки творческой лаборатории актера, и перед нами оживает творчество и человеческая сущность самых крупных художников советской сцены — старших современников и сверстников автора.

В «Дневнике театрального критика» перед нами предстает преимущественно Марков-рецензент, откликающийся на самые актуальные, самые насущные проблемы каждодневной театральной жизни. Обстоятельный сезонный театральный обзор здесь соседствует с емкой короткой рецензией, с этюдом об актере или режиссере, с откликом на выход книги или какую-либо значительную дату, с размышлениями о спектаклях зарубежных театров. Здесь бьется творческая мысль человека, предельно захваченного живым театральным процессом. В этот дневник, невольно, как теперь говорят, «незапрограммированно» начатый {593} критиком еще в 1919 году, вошли и статьи, написанные в наше время, даже в пору подготовки четвертого тома к изданию.

Широта научных и творческих интересов автора предопределила редкое для любого писателя многообразие жанров. Историческое исследование, аналитическая статья, в которой обобщающие выводы неотрывны от непосредственного восприятия явлений живого искусства, воссозданный словом портрет актера или режиссера, газетная рецензия в сорок строк — все эти жанры театральной литературы в равной мере подвластны Маркову. И, быть может, особенно примечательно, что в каждом сочинении — при строгой объективности автора и аскетической сдержанности его письма — мы всегда ощущаем личность писателя, человека, безраздельно любящего искусство и преданного ему.

Вот почему, прежде чем охарактеризовать вклад историка театра и критика в советскую театроведческую науку, который запечатлен в четырехтомнике, попытаемся оттенить хотя бы некоторые грани личности Павла Александровича Маркова, его беспокойной и такой насыщенной жизни в искусстве.

## 2

Никто не осудит большого писателя или режиссера, если, достигнув почтенного возраста и многое сделав в искусстве, он отойдет в сторону и будет внимательно созерцать то, чему посвятил жизнь. Одним своим присутствием и молчаливым участием такой художник, ученый, писатель продолжает служить делу.

Годы и опыт имеют свои права. Однако не все хотят воспользоваться этими нравами. Павел Александрович Марков, которому исполнилось восемьдесят лет, явно не хочет. Они ему просто не нужны. Прожив в театре уже около шести десятилетий, критик и ученый, педагог и режиссер, заслуженный *деятель* искусств — в буквальном и многозначном смысле этого слова, — он, как прежде, активен, энергичен, работоспособен.

Чтобы это утверждение не прозвучало преувеличением, просто войдем в круг дел и обязанностей Маркова: профессор Государственного института театрального искусства, он по-прежнему ведет занятия со студентами-театроведами, является членом редколлегий журнала «Театр» и «Большой Советской Энциклопедии», членом Совета старейшин Московского Художественного театра и Художественного Совета Министерства культуры СССР, принимает активное участие в работе Комитета по Ленинским премиям, театральной секции Союза обществ дружбы с зарубежными странами и множества разных других коми-тегов, советов, комиссий. Член президиума Всероссийского театрального общества, Марков возглавляет его Совет по драматическим театрам и неизменно участвует в обсуждении новых спектаклей, в творческих {594} дискуссиях. Доктор искусствоведения, он часто выступает в качестве официального оппонента на защитах диссертаций.

А главное дело — дома, в рабочем кабинете, за письменным столом, на котором, кстати сказать, всегда лежит свежий номер журнала, открытая только что вышедшая книга.

Марков пишет сейчас «Историю моего театрального современника», в последние годы его внимание было сосредоточено на подготовке четырехтомника. У тех, кто бывал в марковской квартире, сразу же ломаются привычные, традиционные представления о кабинете ученого: и кабинет, и столовая, и коридор напоминают, скорее, редакцию, с разложенными на столах, стульях, а иногда и на полу рукописями и фотографиями, с непрерывными телефонными звонками.

Как успевает Марков все это делать, если еще добавить, что частые вечера он неизменно проводит в театрах, на спектаклях? Многие из нас — безусловно в ущерб главной работе — обременены десятками важных и совсем не важных дел. Но Павел Александрович, мне кажется, сохранил в этой беспорядочной на первый взгляд мозаике что-то от тех двадцатых годов, когда Вахтангов одновременно работал в пяти студиях, Луначарский, руководя просвещением в стране, едва ли не каждый день выступал с докладами да еще писал драмы и трагедии, а совсем тогда еще молодой Марков в суете театральных и редакционных дел окончил историко-филологический факультет Московского университета и написал книгу «Новейшие театральные течения».

Можно было думать, что Марков посвятит свои труды и дни академической науке — во всяком случае, к этому склонял его одни из университетских учителей, маститый филолог П. Н. Сакулин. Получилось иначе — наука для Маркова не умещалась в стенах библиотек и архивов, она была неотрывна от современной художественной практики, от живого общения с артистами, учеными, поэтами. Научные занятия не мешали его работе в Театральном отделе Наркомпроса, в один и тот же день он, преодолевая немалые московские расстояния, оказывался на студийной репетиции, заходил домой к Маяковскому, смотрел спектакль, участвовал в бурном театральном диспуте. Кстати, на одном из таких диспутов — о «Горячем сердце» в Художественном театре — Марков вступил в спор с глубоко уважаемым им академиком Сакулиным…

Всему начало — неистребимый, живой интерес к театру, к тому, что в нем происходит. Однажды я спросил у Маркова, сколько, хотя бы по самым приблизительным подсчетам, он видел на своем веку спектаклей. Павел Александрович засмеялся своим характерным, прерывистым смехом, запечатленным еще М. А. Булгаковым в «Театральном романе», и, конечно, не смог ответить на мой наивный вопрос. Когда мы читаем «Дневник театрального критика», то возникает ощущение, что Марков видел все — от великих сценических произведений, {595} вошедших в историю мирового искусства, до ныне заслуженно забытых, пустых, незначительных спектаклей.

Книга Маркова «В театрах разных стран» (некоторые статьи которой вошли в четвертый том) свидетельствует о том, что нет, пожалуй, в нашей стране человека, который с такой полнотой знал бы современный театр. Речь идет не о научном исследовании театральных культур разных народов, а об обилии впечатлений и встреч. В самом деле: Павел Александрович побывал — в некоторых странах не один раз — в Германской Демократической Республике, Румынии, Польше, Венгрии, Чехословакии, Болгарии, Югославии, Англии, Франции, Италии, Швейцарии, Австрии, Финляндии, Швеции, Дании, Норвегии, Исландии, Бельгии, Голландии, Люксембурге, Греции, на Кипре, в Соединенных Штатах Америки, в Канаде, в Израиле, Китае, Индии, на Цейлоне. Конечно, это еще не «весь свет», и Марков горько сожалеет о белых пятнах на своей театральной карте. Однажды, в предвидении поездки в Испанию, врачи заняли непримиримую позицию, и я не припомню случая, чтобы деликатный, добрый, мягкий Павел Александрович был столь рассержен, раздражен, обижен. Начисто лишенный подозрительности к людям, он все же подумал о том, что это происки неких недоброжелателей…

Что влечет Маркова в дальние страны? Конечно, не только театр, а глубоко присущий ему инстинкт путешественника, жадный интерес к миру, к социальным проблемам, к людям. Приметим, однако, что, в каком бы качестве ни был Павел Александрович в любой стране — делегатом или туристом, — он непременно оказывается в театре, встречается с актерами, режиссерами, писателями. Когда однажды ему пришлось задержаться в Цюрихе всего на одни сутки, Марков и в этот вечер отправился на спектакль.

И все же, как бы ни занимали Маркова проблемы и явления мирового сценического искусства, — смысл его жизни, радости и тревоги, боль и надежды — это советский многонациональный театр.

Откажемся от попытки поименовать республики и города СССР, в которых побывал Марков, — его театральные маршруты по родной стране исчисляются десятками тысяч километров. Конечно, раньше Марков ездил много чаще и много дальше, нежели теперь, но ведь все-таки годы…

Однако со всей ответственностью свидетельствую, что нет в Москве театрального критика, который бы, как Марков, смотрел если не все, то почти все новые спектакли. Будь то Художественный или Большой театр, только что открывшаяся студия, самодеятельный студенческий спектакль, дипломная работа.

Так было прежде — так и сейчас: мы постоянно видим, как в дни премьер или рядовых спектаклей после первого звонка Павел Александрович пробирается на свое место. И в театре знают, что спектакль смотрит Марков, и ждут его доброжелательного, но всегда {596} честного и строгого слова — увенчанные ли славой мастера или только еще начинающие, юные актеры и режиссеры.

Можно сказать, что в зрительской жадности Маркова нет его заслуги. Наверное, нет. Он ходит в театр — даже когда нездоровится — потому, что ему это интересно, необходимо. Но будем откровенны: многие ли критики, режиссеры, актеры сохранили этот неистребимый, живой, все охватывающий интерес к тому, что происходит в нашем театре? Мне, во всяком случае, не раз приходилось испытывать чувство неловкости, когда в разговоре с Павлом Александровичем выяснялось, что пропустил чем-то примечательный спектакль, не заметил нового актерского имени. Некоторые очень умные люди не хотят рисковать и ходят в театр, что называется, наверняка, когда это надо, заранее зная о значительности спектакля. Мне кажется, нерасчетливое зрительское любопытство Маркова дороже.

Немирович-Данченко однажды заметил, что театральный критик — это прежде всего идеальный зритель. Таким зрителем был и остается Марков, здесь — в крепчайшей связи с театром — твердая опора всей его многогранной театральной, литературной, научной, педагогической деятельности.

Читая том за томом сочинения «О театре», мы замечаем, что каждодневная — газетная, журнальная — театрально-критическая работа Маркова постепенно идет на убыль. Критик пишет реже, рецензиям и годовым обзорам предпочитает монографические жанры театральной литературы. Эти перемены в творческой жизни критика имеют существенные причины, причины разного характера. В том числе и чисто субъективные, творческие мотивы, по которым Марков постепенно снижал активность своей газетной работы. Как я уже упоминал, Марков в середине двадцатых годов стал деятельным театральным практиком: возглавил литературную часть Художественного театра, а в 1928 году — вместе с Н. П. Баталовым, Ю. А. Завадским, М. И. Прудкиным, И. Я. Судаковым, Н. П. Хмелевым — вошел в молодую дирекцию МХАТ. Тесная связь с определенным театром всегда ограничивает возможности критика — недаром в четырехтомнике мы встречаемся с такого рода авторскими примечаниями, сделанными еще в первой, журнальной публикации: «От анализа “Бронепоезда” в МХАТ я принужден воздержаться в силу моего близкого участия в работе театра в качестве заведующего литературной частью и одного из инициаторов постановки “Бронепоезда”».

Известно и то, что принадлежность к тому или иному театру чаще всего лишает критика той совершенной независимости мнения, без которой трудно работать в печати. Марков — один из немногих — умел преодолевать это препятствие: видимо, непобедимо было в нем чувство внутренней свободы и вполне заслужена репутация объективного критика. Ведь и в те годы он был театральным обозревателем «Правды».

{597} Приметим, однако, мимолетное упоминание автора о том, что он был «одним из инициаторов постановки “Бронепоезда”». За этой строкой открывается многое: его практическая работа в Художественном театре — причем на самом решающем плацдарме — стала главной заботой, отнимала львиную долю времени.

Реалистический театр не может дышать, существовать без кровного родства с современной литературой, и будет справедливо, если мы скажем, что Марков сделал особенно много для ее сближения с советской сценой. Широкие связи с писателями, дружеские отношения с ними, длительные, мучительные разговоры вокруг новой пьесы, изощренные, порою лукавые приемы «соблазнения» прозаиков и обращение их в театральную веру, вполне практическая помощь в решении незнакомых литераторам сценических задач — все это диктовалось, конечно, тем, что Художественному театру необходима была современная пьеса. Сейчас в этих, казалось бы, локальных фактах формирования мхатовского репертуара мы видим нечто куда более широкое и значительное для всего советского театра. Кто знает, быть может, и не вступили бы на тернистый путь драматургии Всеволод Иванов, Михаил Булгаков, Леонид Леонов, Валентин Катаев, если бы не Художественный театр, не Марков.

В практической работе в театре Марков постоянно расширял круг своих дел и забот, отдавался новым страстям и увлечениям: в тридцатые годы он энергично обращается к режиссуре, составляющей важную грань его таланта. Понятно, что это обстоятельство тоже ограничивало поле его театрально-критической деятельности.

Первые режиссерские пробы были сделаны еще в ранней молодости — в недолго существовавшей Студии Театра сатиры, в Вахтанговской студии.

Несмотря на то, что на афишах Московского Художественного театра имя Маркова-режиссера впервые появилось лишь в 1957 году — это была «Золотая карета» Л. Леонова, — по существу, в действительности Павел Александрович был активнейшим соучастником постановок «Дней Турбиных», «Бронепоезда», «Хлеба», «Страха».

Вот непреложно авторитетное свидетельство О. Л. Книппер-Чеховой: «Как бы ни значительна была работа Маркова над созданием современного и классического репертуара Художественного театра, этим его роль в театре вовсе не ограничивалась. Он был непременным советчиком при распределении ролей и при выпуске спектакля, непременным консультантом при постановке классической и современной пьесы. Дружба — не только личная, человеческая, но и творческая — соединяла его с актерами так же, как с драматургами. И Качалову, и Леонидову, и Хмелеву, и мне — всем нам случалось не раз обращаться к нему за советом при подготовке ролей, и советы его всегда были умны, интересны и плодотворны. Он умело схватывал, что нужно актеру, и актеры ценили его за понимание их».

{598} В 1931 году Немирович-Данченко пригласил Маркова в руководимый им Музыкальный театр, где наряду со множеством других обязанностей Марков отдал щедрую дань режиссуре. Он участвовал в постановке «Травиаты», велика его роль в появлении на оперной сцене «Катерины Измайловой». Незадолго перед выпуском оперы «В бурю» Немирович-Данченко писал в одном из своих писем: «Сейчас будет наиважнейший вопрос — не скомкать “В бурю”. Но тут у меня большая вера и в Маркова и в Златогорова, вера, переходящая в уверенность».

Режиссерские опыты, начатые при жизни Немировича-Данченко, определили главное дело Маркова, когда после смерти учителя он стал художественным руководителем Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. На сцене этого театра им поставлены «Кащей Бессмертный», «Моцарт и Сальери», «Сказки Гофмана», «Нищий студент».

Режиссура заняла заметное место в творчестве Маркова и на драматической сцене. В пятидесятые годы, будучи режиссером и председателем Литературного совета Малого театра, он поставил «Проданную колыбельную», совместно с К. А. Зубовым «Северные зори» и «Порт-Артур». Заметными явлениями в жизни Художественного театра стали спектакли «Золотая карета» и «Братья Карамазовы», в постановке которых активнейшая роль принадлежит режиссеру Маркову.

Режиссерская деятельность Маркова, создание художественных ценностей на советской сцене не ограничиваются поставленными им спектаклями. Возможно, нет в нашем театре другого человека, который исподволь, незаметно для окружающих, так чутко и действенно помогал бы артистам, был им необходим. «Я очень тебе верю, и ты так прочно засел у меня в голове и сердце, что трудно забыть тебя, — писал Маркову Н. П. Хмелев. — Разбираясь в своих мыслях и не видя тебя, я все больше и больше привязываюсь к тебе. Не забывай меня. Хочется долго говорить с тобой, поделиться своими тревожными думами об искусстве, театре, о людях и о самом себе…»

Почему Марков не избрал режиссуру главной дорогой своей жизни в искусстве? Трудно ответить на этот вопрос. Наверное, потому, что профессия режиссера не терпит «совместительства», а марковская многогранность не вынесла бы ограничительности. По признанию самого Павла Александровича, есть тому и другие причины — особенности его характера: однажды он с грустью заметил, что природа не наделила его деспотическими чертами, без чего трудно быть режиссером. И это ведь правда…

Однако мне кажется, что главное заключено в другом: Марков — прирожденный театральный мыслитель, писатель, оратор, которому равно интересны и очередной спектакль и идейная, духовная, эстетическая жизнь театра в целом. У него нет обязательного для режиссера {599} творческого эгоцентризма, и при неизбежности и плодотворности субъективных, глубоко личных суждений критика об искусстве — статьи, книги, речи Маркова отмечены прежде всего объективностью.

Мы неспроста сказали о речах, об устных выступлениях Маркова, потому что ораторский дар — еще одна грань его таланта.

Когда-то Луначарский назвал Маркова «первым тенором театральных диспутов», имея в виду горячие, звонкие, взрывчатые речи молодою критика в жарких театральных баталиях. Вряд ли сейчас слово «тенор» эмоционально точно передает меру участия Маркова в современной театральной жизни и самую природу его ораторского дара — слишком веско и чаще всего неоспоримо звучит мнение умудренного опытом и знаниями ветерана. Но энергия мысли, железная логика, строгая манера речи с резкими акцентами на главном, самая музыка слова — по признанию марковских сверстников — остались прежними.

Фирма «Мелодия» выпустила недавно пластинку в серии «Беседы об искусстве» — П. А. Марков, «История моего театрального современника», фрагменты из будущей книги, прочитанные автором. Устный рассказ характерен тем, что автор словно бы разговаривает с нами, ведет живую беседу. Те, кто слышали Маркова с трибуны, сразу узнают его особенный голос, интонацию, лексику. Однако велика разница между строгим, даже несколько однотонным чтением заранее написанного текста и живой речью оратора.

Импровизационный дар — вот, вероятно, самое удивительное в ораторском искусстве Маркова. Каждый, кому приходилось выступать перед актерами сразу после спектакля или говорить с трибуны без подготовки, знает, как это трудно. Наверное, нелегко и Маркову, но мы не замечаем этого, ибо мысль его рождается «на ходу» и облекается в точную, литую словесную форму. Старые театралы вспоминают, какое большое впечатление произвела речь Маркова на диспуте о «Любови Яровой» и «Днях Турбиных», речь, которую Марков произнес экспромтом, по просьбе председательствующего Луначарского. В 1948 году, в день пятидесятилетия Художественного театра, вся труппа пришла на Новодевичье кладбище к могилам своих соратников. Павел Александрович не предполагал выступать, но в какую-то минуту почувствовал, что это необходимо, и его речь была дерзко-неожиданной, трудно постижимой: он обратился к каждому из тех, кого уже не было в живых, словно бы говорил с ними, и в нескольких словах выразил художническую и человеческую суть учителей и товарищей. Присутствовавший там А. А. Хорава шепнул соседке: «Мне даже страшно…»

Конечно, раз на раз не приходится, бывают и у Павла Александровича неудачные, вялые выступления. Может быть, от усталости, а иногда, думается, от того, что за усталостью скрывается неинтересность, элементарность предмета, о котором приходится говорить. По гораздо чаще мы видим на трибуне энергичного, увлеченного, победительного {600} Маркова, который, чеканя слово, захватывает наше внимание оригинальной, неожиданной мыслью, рождающейся здесь же, в живом общении со слушателями.

Человеческий и творческий облик Маркова будет явно не полон, если не сказать еще об одной сфере его работы, еще об одном «произведении» — речь идет о педагогической деятельности, о его учениках. Не только о тех, кто прошел марковскую школу на студенческой скамье или в аспирантуре — таких огромное множество, и каждый из нас — знаю это твердо — взял у Павла Александровича что-то очень важное, сохранил к нему благодарное чувство. Но школа Маркова куда шире: это то нравственное влияние, которое испытали и испытывают актеры, режиссеры, критики, театроведы разных поколений, даже не слышав увлекательных лекций профессора, не работая с ним в театре, даже те, кто живет и трудится далеко от Москвы.

Павел Александрович Марков наделен даром дружелюбия к людям, умением быть всегда самим собой, у него жадный интерес к тому, что творится вокруг, ко всему новому в искусстве. Вот почему, наверное, во всегда открытом марковском доме, где царит дух высокой интеллигентности, равно рады приходу знаменитого художника и юной гитисовки, вот почему — несмотря на годы — Павел Александрович постоянно в работе, в общении с людьми — в театре, в институте, в дружеских беседах, затягивающихся нередко за полночь…

## 3

Каждый большой художник сцены обретает признание своими творческими открытиями — будь то проложенные в искусстве новые дороги, поставленные спектакли, сыгранные роли. Каков же вклад П. А. Маркова в науку о театре, почему он занимает в нашей театральной жизни свое, только ему принадлежащее место и почему без него просто немыслимо представить себе современный театр?

Однажды Борис Васильевич Щукин обратился к Павлу Александровичу с такими словами: «Глубоко взволнован Вашей статьей. Портрет актера, так талантливо и увлекательно нарисованный Вами, принимаю как аванс, мне выданный Вами с большой щедростью и сердечной теплотой. Спасибо за доверие».

Доверие. Вот то слово, которое, быть может, точнее и полнее всего выражает отношение людей театра и читателей к Маркову, к тому, что он думает и пишет об искусстве. А писательство, работа историка театра и театрального критика не только неотрывны от всей его многогранной деятельности, но занимают в ней центральное, определяющее место.

Трудно, пожалуй, невозможно охватить разом все четыре тома сочинений Маркова — ведь это не единое в своей завершенности произведение, не стройное изложение истории театра, его современного {601} опыта. Мы читаем книги и статьи разных лет, разных литературных жанров, сочинения, несущие на себе глубокую и яркую печать времени.

Есть соблазн сосредоточить внимание на самых сильных, самых лучших работах Маркова — таких множество! Но при этом мы неизбежно упустим из вида общую подвижную панораму советского театра за многие десятилетия с ее вершинами и низинами; не заметим процесса развития искусства, что составляет, наверное, наибольшую ценность четырехтомника. А кроме того, наш очерк в этом случае рискует превратиться в череду рецензий.

Вот почему лучше попытаемся оттенить те главные, наиболее существенные наблюдения и теоретические выводы автора, которые и составляют его неоценимый вклад в изучение театрального творчества и имеют живое значение для современного театра и театроведения.

Павел Александрович Марков, его книги, статьи и речи настолько срослись с советским театром, критик так живо реагировал и реагирует на явления современной театральной жизни, что в некотором забвении оставались его исторические работы. Впрочем, есть тому и другое объяснение — ведь для того чтобы, скажем, прочитать статью «Некрасов и театр», надо было разыскать в Ленинской или Театральной библиотеке журналы «Культура театра» за 1922 год. Научные исследования «Эпоха накануне Малого театра» и «Малый театр тридцатых и сороковых годов» опубликованы (и с тех пор не переиздавались) в прекрасно изданной в 1924 году книге «Московский Малый театр», ставшей библиографической редкостью. А статью «Малый театр и его актер» мы могли найти только в журнале «Художник и зритель» более чем полувековой давности.

Эти и другие историко-театральные работы Маркова вошли в первый том его сочинений. Можно с уверенностью сказать, что они не только станут надежным подспорьем в дальнейшем изучении истории русского театра (специалисты знают или, во всяком случае, обязаны были их знать и прежде), но сослужат добрую службу в первоначальном знакомстве с прошлым отечественного театра студентов и всех, кому оно интересно и дорого.

Особый интерес представляют работы Маркова о Малом театре. Почему молодой критик, вскоре ставший активным сотрудником МХАТ, с таким вниманием изучил и осмыслил предысторию и основные вехи развития старейшей русской сцены? Наивно было бы думать, что его побудил к этому только столетний юбилей Малого театра, хотя и в своей академической деятельности ученый сохраняет живое чувство дня. Есть, вероятно, более глубокие причины жадного интереса Маркова к прошлому русского театра в годы становления нового, советского сценического искусства. Он уже тогда понимал, что уяснить новое, нарождающееся в искусстве можно лишь в том случае, если {602} знаешь его глубокие исторические корни, сложную, противоречивую, но неизбежную художественную преемственность.

Вряд ли можно думать, что молодой исследователь был вооружен в те годы принципами марксистской диалектики, но что диалектическое мышление, понимание динамики жизни и искусства были ему присущи — это бесспорно. Марков показал, как в творческой практике русского театра, прежде всего в актерском искусстве, новое вбирало в себя нечто от предшествующего опыта, как движение театральной эстетики было предопределено развитием реальной действительности.

Историко-театральные работы Маркова о Малом театре предельно лаконичны, сжаты, в них нет анализа спектаклей, но, быть может, главное достоинство и современное значение их в том, что они начисто лишены умозрительности, что, опираясь на искусство выдающихся актеров, автор определяет главные звенья художественного процесса на русской сцене, те самые «скачки», которые наиболее резко и выпукло отражают поступательное историческое развитие.

Свободный от предвзятых, казалось бы, хрестоматийных, а на самом деле неверных оценок, Марков широко и точно судит о таких распространенных, в свое время во многом определявших репертуар Малого театра жанрах, как водевиль и мелодрама, усматривая в них не только пустое развлечение и безвкусицу, но народные корни, а главное, показывая, почему эти «низкие», так прижившиеся в России жанры в исполнении великих артистов отвечали духовным и социальным запросам демократической публики: «Во французских мелодрамах, в шекспировских трагедиях, в патриотических хрониках Мочалов бросал зрителю повесть о горьком русском неудачнике, его тоске, надежде и восстании».

В историко-театральных работах Маркова привлекают краткость, лаконизм, почти афористические определения самых существенных явлений. О Мочалове: «Его историческая заслуга в том, что он поднял мелодраму до высоты трагедии». О Щепкине: «Еще ранее, до Станиславского, *внутреннее оправдание* утвердил на русской сцене Щепкин». О Живокини: он «ощутил философию водевиля, говорившую о затейливой незатейливости жизни», — недаром «Гоголь первоначально мечтал увидеть его, а не Ленского и не “водевильного шалуна” Дюра в роли Хлестакова».

Историко-театральные работы Маркова, ставшие ныне доступными широкому читателю, являют собой не только образцы анализа художественного процесса, но и пример краткого, выразительного живого слова — в этом тоже урок всем нам, пишущим нередко об искусстве чрезмерно пространно, туманно и претенциозно.

В статьях об Александринском театре — в отличие от исследования истории Малого театра — Марков не всегда удерживался на позициях историзма. Трудно, конечно, допустить мысль об извечном соперничестве Москвы и Петербурга, о «московском патриотизме» автора, — {603} дело, видимо, в том, что подобная характеристика и социологическая оценка искусства Александринского театра определенного периода прочно укоренилась в советском театроведении тип поры: она выражена в книге К. Державина «Эпохи Александринской сцены», вышедшей в 1932 году, в предисловии к ней Луначарского. Такие работы Маркова, как «Александринский театр в эпоху “либеральных” реформ» и «Об Александринском театре», нуждаются, на мой взгляд, в комментариях. Написанные в 1932 году (тоже к столетнему юбилею театра), они несут на себе некоторый отпечаток прямолинейно-социологического анализа — автор не избежал здесь односторонних оценок.

Марков справедливо пишет об особом положении императорского петербургского театра, находящегося вблизи и под непосредственным влиянием двора и его усердных, верноподданных чиновников. Конечно, это резко сказалось в искусстве театра и на его даже наиболее крупных актерах. Автор прав, говоря о борьбе внутри театра, о «ярком противопоставлении Каратыгина и Мартынова, Самойлова и Васильева». Однако уже само наличие этого противопоставления исключает возможность говорить об Александринском театре как о реакционном в целом, а кроме того, Каратыгин и Самойлов не укладываются в узкие социологические схемы, искусство их было богаче и сложнее.

Значителен вклад Маркова в изучение русского сценического искусства прошлых лет, но главным делом его научной и литературной жизни стал, конечно, советский театр. Не только потому, что молодость критика совпала с рождением нового, революционного творчества, но оттого, что период «бури и натиска», как называют иногда ранний этап советского театра, был близок энергической натуре Маркова. В 1917 году ему исполнилось двадцать лет, и наивно было бы думать, что, выходец из демократической интеллигентской среды, он мгновенно осознал историческое, классовое значение Октября. Но, как и многие его товарищи по искусству, он был захвачен вихрем революции, ощутил ее молодость, ее будущее, с головой окунулся в бурные волны жизни и искусства.

Не надо искать в ранних литературных опытах Маркова строгой идеологической концепции, точного марксистского анализа искусства. Напечатанные в третьем томе первые его критические заметки и рецензии показывают, что, живо воспринимая искусство, обнаруживая радикальную требовательность и строгий вкус, молодой автор все же не выходил еще из замкнутого эстетического круга, в его суждениях ощутима некоторая удаленность от реальной действительности и насущных идеологических задач. Овладение принципами марксистско-ленинской методологии в искусствознании давалось непросто — годами, накоплением жизненного и социального опыта. Иначе и быть не могло. Удивительно, однако, и заслуживает пристального внимания вот что: совсем молодой литератор и ученый сумел разобраться в сложнейших перипетиях идейно-эстетической борьбы советского театра двадцатых {604} годов, выделить его главные творческие направления и их взаимоотношения, предвидеть магистральную дорогу советского сценического искусства в будущем. Здесь его можно поставить рядом, пожалуй, только с А. В. Луначарским, который недаром столь высоко ценил критика и радовался, когда их мысли совпадали.

В 1924 году появилась первая книга Маркова «Новейшие театральные течения», отмеченная А. М. Горьким. Это небольшое по объему исследование, скромно названное «Опытом популярного изложения» и опубликованное ныне в первом томе его сочинений, в известной мере представляет собой начало и основу научного исследования советского театра на многие годы вперед.

Конечно, определения основных течений театра XX века — «психологический», «эстетический», «революционный» — продиктованы тем временем и нуждаются в уточнении (хотя до сих пор это не сделано никем); можно и надо сказать, что в книге «Новейшие театральные течения» недостаточно полно прослежены связи художественных форм на сцене с реальной действительностью предреволюционных и послеоктябрьских лет. Но крайне важно, что Марков первым предпринял опыт научного обоснования разных способов художественного отражения мира и — что особенно существенно — заметил и предугадал дальнейший путь театра социалистического реализма.

Относительно несложно уловить главные тенденции и их конкретное выражение в искусстве прошлого. Время помогает отделить существенное от случайного, исторически прочное от конъюнктурного. Время корректирует оценки художественных явлений, данные в пору их рождения: одно зачисляется в художественную сокровищницу народа, другое запоминается потому, что сыграло важную роль на том или ином этапе развития, третье заслуженно забывается. Иное дело — сегодняшний день жизни и искусства, живой процесс, в котором многое не отстоялось, иное лишь наметилось, словом, — повседневная художественная практика с ее различными импульсами, противоречиями, открытиями и поражениями. Очень трудно подвергнуть научному анализу текущий художественный процесс, историческую значимость конкретных явлений современного искусства. Марков преодолевает эту трудность: он умеет обнаружить и осмыслить приметы нового в сегодняшнем искусстве, задуматься о том, что обещает всходы и что грозит бесплодием, предвидеть дальнейшие пути театра.

Заключительная глава «Новейших театральных течений» называется «На перекрестках», в ней — после анализа различных эстетических систем современного театра — автор приходит к выводу: «Может быть, особенно характерно для наших дней именно взаимопроникновение, взаимовлияние отдельных направлений и течений, которые охватывают все больший и больший круг театров». Это было написано в обстановке резкого противостояния различных «фронтов» на театральном поле. Но в том-то и заслуга молодого ученого, что в ожесточенной {605} полемике художников, в путанице и мозаике тогдашней театральной жизни он заметил и обосновал, по сути дела, главную тенденцию развития советского театра.

«Официальной программой деятельности всех московских театров, — писал Марков в ту же пору, — стала ставка на современность. Эта формула должна была легко и свободно покрыть всю сложность театральных проблем; во всяком случае, таково ее назначение. Она пришла вовремя. Ее утверждению предшествовала в истекшем сезоне фактическая и, надо думать, окончательная ликвидация “фронтов”. Только газетные бойцы еще придерживаются установленного традицией деления сценического искусства на “академическое” и “левое”. Между тем эта традиционная классификация постепенно теряла реальное значение, принадлежавшее ей в предшествующие годы».

И хотя, быть может, автор не всегда был точен в терминологии, быть может, несколько спешил с окончательными выводами, но бесспорно главное: в живой творческой практике, обгоняющей схватки «газетных бойцов», в «*ставке на современность*» он увидел начавшуюся идейную консолидацию сил советского театра и их художественное взаимодействие.

Современная тематика постепенно становится решающей проблемой в художественной практике театров. Эта проблема больше всего занимает и Маркова. Понимая — в отличие от вульгаризаторов — современность как широкую социальную и эстетическую категорию, ученый и критик умеет уловить и осмыслить обращение театра к современности не только в своих теоретических сочинениях, но и в коротких газетных рецензиях, в суждениях о локальных явлениях искусства. Причем важно, что из разрозненных явлений делаются далеко идущие выводы. В этом смысле примечательны рецензии о «Шторме», «Мандате», «Разломе», «Чудаке» и многих других спектаклях, характеристика «Хлеба» и «Страха» в Художественном театре как первых спектаклей «политической мысли».

В обзоре «Театральный сезон 1925/26 года», анализируя среди других спектакль «Рычи, Китай!» и, в частности, исполнение М. И. Бабановой роли китайского мальчика, Марков замечает: «Так происходило долгожданное “раскрытие скобок”, разоблачение агитационной схемы, перемещение агитации от “плаката” к раскрытию человеческой судьбы».

Приведенные нами наудачу примеры характеризуют редкое и существенное свойство критика: в частном он умел и умеет заметить общее, разглядеть тенденцию, направление в развитии сценического творчества. Именно поэтому его газетные рецензии давних лет пережили свое время, а взятые вместе, проливают свет на движение театра в целом.

«Дневник театрального критика» можно бы назвать летописью советского театра — настолько обширно в нем показана панорама театральной {606} жизни. Однако слово «летопись» решительно не подходит К обзорам, рецензиям, статьям Маркова, где объективные свидетельства о спектаклях неотрывны от резко выраженной гражданской и эстетической позиции критика.

И все же, если «Дневник» — это как бы обобщенное, широкое полотно советского театра, то предшествующий ему второй том — «Театральные портреты» — крупные планы на этом полотне.

В «Театральных портретах» с необычайной полнотой и яркостью сказалось редкое согласие писателя и ученого; рассказы Маркова о крупнейших режиссерах и актерах — это одновременно художественные и аналитические произведения. Умение показать в неразрывности человека и художника, воссоздать сценический образ настолько зримо, будто мы сами видели его, особенно привлекательно в «Театральных портретах».

Казалось бы, этот том в целом и каждый очерк в отдельности существуют в четырехтомнике несколько изолированно. Но это не так. Каждая фигура художника, воссозданная Марковым, воспринимается в историческом контексте советского театра, нисколько не теряя при этом своей неповторимой индивидуальности. А ведь творческое многообразие театра социалистического реализма во многом определяется именно самобытностью, уникальностью его самых крупных художников.

Искусство отличается от всех сфер духовной, интеллектуальной деятельности, в частности, тем, что оно индивидуально по своей природе, что только в нем мы познаем мир глазами, умом, чувствами другого человека — художника. С такой меркой, со строгим учетом творческой индивидуальности — не уравнивая, разумеется, исторических масштабов — надо подходить к осмыслению творчества художников сцены.

Марков постиг это искусство в совершенстве: в его очерках артисты предстают перед нами в своей неповторимости, *единственности*, в слитности творческих и человеческих судеб. Думаю, не ошибусь, если скажу, что в лучших сочинениях этого жанра (например, две статьи о Качалове) мы встречаемся со своеобразным синтезом театроведения и художественной литературы. Примечательно и другое: будучи практиком театра, пройдя школу психологического реализма у Станиславского и Немировича-Данченко, Марков судит об актерах не со стороны, а словно бы проникает в тайное тайных искусства и точным словом выражает то, что родилось и созрело у художника в подсознании. Недаром, наверное, Л. М. Леонидов, прочитав марковский очерк о себе, признал, что многое в его собственном творчестве стало ему яснее, а иное открылось заново.

Если же говорить о строго научном значении «Театральных портретов», то большая заслуга Маркова состоит в том, что он с позиции марксистско-ленинской методологии осмыслил многие самые сложные, {607} противоречивые явления советского театра и реально помог дальнейшему исследованию этих явлений.

Ко времени появления цикла марковских статей о Станиславском о великом артисте было опубликовано немало книг и очерков. Иные из этих работ отмечены грубыми ошибками, другие наряду с верными суждениями содержали крайности прямолинейно-социологического либо панегирического свойства. Марков, не обходя сложных моментов в творческих исканиях Станиславского, нисколько не выпрямляя его путь в искусстве, оттенил стоическую последовательность актера, режиссера, мыслителя, постиг присущую ему удивительную гармонию художника и человека.

Нередко авторы театроведческих работ словно бы боятся подойти вплотную к сложным художникам, ограничиваются спасительным словом «противоречия». Марков идет иным, куда более плодотворным путем: он вскрывает эти противоречия в реальной творческой практике. В этом смысле особенно примечательны «Первая Студия МХТ», «Михаил Чехов», «Алиса Коонен», «О Таирове», «Письмо о Мейерхольде». Так, запечатлев спектакль «Зори», передав настроение зрительного зала, критик подчеркивает: «Мы бурно принимали этот спектакль не столько потому, что он бросил вызов бытовым театрам, но главным образом по той идее и внутреннему содержанию, которым он был наполнен». Марков смело называет «Зори» «Чайкой» мейерхольдовского театра и здесь же подчеркивает, что в те годы у Мейерхольда «восприятие революции было в значительной степени идеалистическим и метафизическим, что им владела романтика революции, но он не обладал еще строгим социальным анализом».

Подкупающе просто и точно пишет Марков об эстетике Мейерхольда, о том, что в общем-то долгие годы составляло загадку: «Проблема Мейерхольда на театре не может быть решена без ответа на вопрос — имеет или не имеет право на существование театр режиссера-поэта. Думается, этот вопрос решается безоговорочно в положительном смысле. Более того, всякий раз, когда Мейерхольд порывает с этим своим качеством, постановки его немедленно становятся серыми и неинтересными».

Маркову одинаково чужды бесстрастное описательство и отвлеченные формулы, претенциозная, наукообразная терминология. О самых сложных явлениях театра он пишет глубоко и вместе с тем откровенно просто: критик словно бы вводит нас в мир художника и раскрывает его идеалы, помыслы в нерасторжимой связи с индивидуально-творческими поисками.

В четвертый том сочинений Маркова вошли недавно написанные им этюды о его младших современниках, о режиссерах, вышедших на решающие рубежи советского театра наших дней, — Г. А. Товстоногове, Ю. П. Любимове, А. В. Эфросе. Здесь мы вновь, как и прежде, узнаем предельно заинтересованного участника современной театральной {608} жизни, зрителя, критика и ученого одновременно. Марков пишет о них доброжелательно, строго, с надеждой, а иногда и тревогой — без малейшего оттенка менторства (это ему решительно противопоказано!) и без желания «понравиться» новой смене.

Здесь мне кажется существенным оттенить одно критическое, а точнее, этическое свойство Маркова, которого недостает иным театральным литераторам. В своих суждениях о спектаклях и их создателях он всегда руководствуется только объективным анализом и не делает поправок на заслуги, популярность, славу, общественное положение художников. Ведь даже Станиславский и Немирович-Данченко читали о себе вполне нелицеприятные критические суждения молодого литератора. Марков, как известно, высоко ценил Мейерхольда, но не раз категорично и бескомпромиссно критиковал его в печати и на диспутах, зная при этом, что получит резкий, ироничный, а иногда и обидный ответ. Наверное, непросто было Маркову, близко связанному с ранних лет со студией Вахтангова, дружившему с ее актерами, так безжалостно оценить «Гамлета» 1932 года.

Ныне, уже на склоне лет, Павел Александрович Марков — все тот же. Мне кажется, что он олицетворяет все лучшее, что есть в нашем театре, — его идеалы и энергию таланта, требовательную правду и честность. Именно так, и это не фраза, не преувеличение, а выражение роли, точнее сказать, миссии Маркова в советском сценическом искусстве.

Когда однажды Немировича-Данченко спросили, как называется в руководимом им театре должность, занимаемая Павлом Александровичем, он подумал и сказал: «Не знаю. Марков — это Марков». Такова его должность и во всем нашем театре, запечатленная ныне в четырех томах его сочинений.

*А. Анастасьев*

# **{****609}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абрамов Ф. А. [580](#_page580)

Абхаидзе Э. [223](#_page223)

Аверин Ю. И. [271](#_page271)

Агсабадзе Ш. Р. [138](#_page138), [222](#_page222)

Адамский Е. [402](#_page402)

Айтматов Ч. [369](#_page369), [457](#_page457), [458](#_page458)

Акимов Н. П. [58](#_page058), [60](#_page060) – [68](#_page068)

Аларкон‑и‑Мендоса Х.‑Р. де [186](#_page186)

Александров А. Н. [337](#_page337)

Александров Вл. А. [24](#_page024)

Ален Э. [411](#_page411), [414](#_page414)

Алешин С. И. [372](#_page372)

Алигер М. И. [216](#_page216)

Аллио Р. [365](#_page365)

Альбенис И. [186](#_page186)

Альбертацци Дж. [469](#_page469) – [474](#_page474)

Альбини Э. [281](#_page281)

Альфьери В. [280](#_page280) – [282](#_page282), [470](#_page470), [471](#_page471)

Амиранашвили П. В. [139](#_page139)

Ангуладзе Д. Я. [139](#_page139)

Андреев Л. Н. [24](#_page024), [26](#_page026), [254](#_page254), [327](#_page327), [507](#_page507), [531](#_page531), [534](#_page534)

Андрыч Н. [247](#_page247)

Анисько В. А. [460](#_page460)

Анненков Н. А. [47](#_page047)

Анофриев О. А. [499](#_page499)

Ануй Ж. [303](#_page303), [412](#_page412), [458](#_page458) – [460](#_page460), [502](#_page502)

Анпен К. фон [476](#_page476), [477](#_page477)

Арбузов А. Н. [178](#_page178), [307](#_page307), [308](#_page308), [334](#_page334), [367](#_page367), [368](#_page368), [502](#_page502), [511](#_page511), [546](#_page546)

Аржанов П. М. [101](#_page101), [102](#_page102), [106](#_page106)

Аристофан [211](#_page211), [422](#_page422) – [425](#_page425), [531](#_page531)

Арсенцева А. Н. [84](#_page084)

Асафьев Б. В. [136](#_page136), [192](#_page192), [194](#_page194)

Аскер О. [247](#_page247)

Астангов М. Ф. [114](#_page114), [235](#_page235), [533](#_page533), [534](#_page534)

Афиногенов А. Н. [7](#_page007) – [11](#_page011), [13](#_page013), [15](#_page015), [18](#_page018), [20](#_page020), [74](#_page074), [79](#_page079), [116](#_page116), [117](#_page117)

Бабанова М. И. [74](#_page074), [119](#_page119), [235](#_page235), [500](#_page500) – [502](#_page502)

Бабочкин Б. А. [220](#_page220), [306](#_page306)

Багрицкий Э. Г. [458](#_page458)

Байрон Дж. — Г. [140](#_page140), [281](#_page281)

Бакшеев П. А. [534](#_page534)

Бальзак О. де [581](#_page581)

Барбони П. [474](#_page474)

Бардини А. [246](#_page246)

Барсак А. [160](#_page160), [410](#_page410) – [415](#_page415)

Барсова В. В. [173](#_page173)

Барщевская Э. [248](#_page248)

Баталов Н. П. [261](#_page261), [356](#_page356), [357](#_page357)

Бати Г. [151](#_page151), [155](#_page155) – [157](#_page157), [159](#_page159), [160](#_page160), [393](#_page393)

Баттаин А. [439](#_page439)

Баттистини М. [273](#_page273)

Баш Я. В. [230](#_page230)

Бган О. [460](#_page460)

Безыменский А. И. [8](#_page008) – [10](#_page010), [14](#_page014), [74](#_page074), [374](#_page374)

Бекер Ж. [149](#_page149), [150](#_page150)

Белафонте Г. [292](#_page292), [293](#_page293)

Белевцева Н. А. [45](#_page045)

Беленькая В. В. [210](#_page210)

Белов Г. А. [241](#_page241), [242](#_page242)

Белович М. [427](#_page427), [431](#_page431)

Белокуров В. В. [539](#_page539)

Бель М. [153](#_page153), [154](#_page154), [392](#_page392), [393](#_page393)

Беляев Ю. Д. [527](#_page527)

Бенвенути В [279](#_page279)

{610} Бенуа А. Н. [65](#_page065), [258](#_page258), [378](#_page378), [395](#_page395)

Бенуа Н. А. [379](#_page379), [380](#_page380)

Берделла М. [384](#_page384)

Берлиоз Г. [276](#_page276), [277](#_page277)

Бернар Л. [152](#_page152)

Берсенев И. Н. [177](#_page177)

Берто Ж. [157](#_page157)

Бертой П. [42](#_page042)

Бершадская Н. Л. [40](#_page040), [59](#_page059)

Бетховен Л. ван [170](#_page170), [178](#_page178), [581](#_page581)

Бешшенеи Ф. [441](#_page441) – [443](#_page443)

Бианки Р. [343](#_page343)

Бизе Ж. [107](#_page107), [108](#_page108)

Билль-Белоцерковский В. Н. [19](#_page019)

Бирман С. Г. [306](#_page306)

Бирнбаум У. [477](#_page477)

Биэн Б. [431](#_page431)

Блекли К. [417](#_page417)

Блок А. А. [327](#_page327), [491](#_page491), [492](#_page492), [532](#_page532), [581](#_page581)

Блюменталь-Тамарина М. М. [41](#_page041)

Бови Б. [390](#_page390), [392](#_page392), [393](#_page393)

Боголюбов Н. И. [52](#_page052)

Бозетти Дж. [282](#_page282)

Боккаччо [533](#_page533)

Болдуман М. П. [539](#_page539)

Болт Р. [322](#_page322)

Бомарше (П.‑О. Карон) [176](#_page176), [255](#_page255), [390](#_page390), [395](#_page395), [396](#_page396), [410](#_page410), [412](#_page412), [502](#_page502), [582](#_page582)

Борисевич И. П. [243](#_page243)

Борисов А. Ф. [508](#_page508), [510](#_page510)

Борисов О. И. [555](#_page555), [586](#_page586)

Борисова Ю. К. [308](#_page308)

Боровский Б. Л. [576](#_page576), [585](#_page585)

Босулаев А. Ф. [80](#_page080), [82](#_page082)

Бочкарев В. [460](#_page460)

Бретти Б. [390](#_page390)

Брехт Б. [264](#_page264), [265](#_page265), [282](#_page282), [301](#_page301), [363](#_page363), [381](#_page381), [440](#_page440), [451](#_page451) – [453](#_page453), [475](#_page475) – [481](#_page481), [483](#_page483) – [485](#_page485), [502](#_page502), [570](#_page570), [575](#_page575), [576](#_page576), [579](#_page579), [580](#_page580)

Бригхауз Г. [415](#_page415), [416](#_page416)

Бриллиантов Б. П. [87](#_page087)

Брош Г. [477](#_page477)

Брук П. [317](#_page317), [375](#_page375), [483](#_page483)

Брыдзиньский В. [399](#_page399)

Брюмер Ж. [274](#_page274)

Брюно А. [392](#_page392)

Буало (Депрео) Ы. [157](#_page157)

Будашкин Н. П. [226](#_page226)

Будэ М. [397](#_page397)

Буковский Я. [401](#_page401)

Булгаков М. А. [15](#_page015), [73](#_page073), [260](#_page260), [347](#_page347) – [355](#_page355)

Бурде Э. [152](#_page152), [153](#_page153), [392](#_page392), [393](#_page393)

Бурков Г. И. [460](#_page460)

Бурмейстер В. П. [176](#_page176), [195](#_page195), [197](#_page197)

Буслаев Ф. И. [526](#_page526)

Бучма А. М. [231](#_page231), [369](#_page369)

Буш Э. [266](#_page266), [475](#_page475), [580](#_page580)

Быкова Р. А. [460](#_page460)

Вавжонь Е. [403](#_page403)

Вагнер Р. [274](#_page274), [581](#_page581)

Вайгель Е. [482](#_page482), [484](#_page484), [580](#_page580)

Вакевич Ж. [394](#_page394)

Вальман М. [378](#_page378)

Ванин В. В. [84](#_page084)

Варламов К. А. [238](#_page238), [507](#_page507), [509](#_page509)

Васадзе А. А. [221](#_page221) – [223](#_page223)

Василевская Е. [243](#_page243)

Василенко С. Н. [135](#_page135), [174](#_page174), [186](#_page186), [194](#_page194)

Васильев А. П. [218](#_page218), [491](#_page491)

Васильев Б. Л. [579](#_page579), [580](#_page580)

Васильев И. А. [505](#_page505)

Васильев П. П. [241](#_page241), [517](#_page517)

Васильева В. К. [229](#_page229)

Вахтангов Е. Б. [22](#_page022), [23](#_page023), [25](#_page025), [60](#_page060), [61](#_page061), [63](#_page063), [65](#_page065) – [68](#_page068), [72](#_page072), [170](#_page170), [254](#_page254), [330](#_page330), [367](#_page367), [383](#_page383), [491](#_page491) – [494](#_page494), [502](#_page502), [517](#_page517), [535](#_page535), [570](#_page570), [582](#_page582)

Вебер Ж. [153](#_page153)

Вебер К.‑М. [274](#_page274)

Вебер С. [391](#_page391)

Ведекинд Ф. [531](#_page531)

Вейль К. [440](#_page440), [485](#_page485)

Векверт М. [476](#_page476), [477](#_page477)

Вентура М. [157](#_page157)

Верга Дж. [444](#_page444), [445](#_page445)

Верди Дж. [104](#_page104), [106](#_page106), [108](#_page108), [110](#_page110), [111](#_page111), {611} [119](#_page119), [123](#_page123), [129](#_page129), [130](#_page130), [170](#_page170), [176](#_page176), [180](#_page180), [273](#_page273), [274](#_page274), [377](#_page377), [380](#_page380)

Вернейль Л. [495](#_page495)

Верциньская М. [246](#_page246)

Верциньский Э. [245](#_page245)

Вивиани Р. [272](#_page272), [339](#_page339), [340](#_page340), [448](#_page448)

Вивьен Л. С. [508](#_page508)

Вилар Ж. [262](#_page262) – [264](#_page264), [398](#_page398)

Вильсон Ж. [264](#_page264)

Вильямс П. В. [144](#_page144), [186](#_page186), [586](#_page586)

Висконти Л. [277](#_page277) – [279](#_page279), [380](#_page380)

Вишневский В. В. [48](#_page048) – [53](#_page053), [74](#_page074), [78](#_page078), [327](#_page327), [374](#_page374)

Владимирская Ж. [460](#_page460)

Вознесенский А. А. [572](#_page572)

Войнович И. [432](#_page432)

Волков Б. И. [176](#_page176), [189](#_page189), [197](#_page197), [498](#_page498)

Волков М. Д. [552](#_page552)

Волков Н. Д. [538](#_page538)

Волков Н. Н. [563](#_page563), [564](#_page564)

Воллейко Ч. [247](#_page247)

Володин А. М. [369](#_page369), [457](#_page457), [504](#_page504), [505](#_page505)

Волчек Г. Б. [486](#_page486)

Вольтер (Ф.‑М. Аруэ) [27](#_page027), [30](#_page030), [391](#_page391)

Вольф Ф. [36](#_page036) – [41](#_page041), [78](#_page078)

Врублевская Л. А. [210](#_page210)

Вуд П. [416](#_page416)

Вуолийока Х. [269](#_page269), [270](#_page270)

Выржиковский М. [247](#_page247)

Выспянский С. [399](#_page399) – [401](#_page401), [403](#_page403), [404](#_page404)

Габор М. [441](#_page441) – [443](#_page443)

Гавадзени Дж. [378](#_page378)

Гаварни П. [413](#_page413)

Гаврилов Д. [460](#_page460)

Газенклевер В. [74](#_page074)

Гайдебуров П. П. [209](#_page209), [210](#_page210)

Гайчетич П. [427](#_page427)

Гамрекели И. И. [138](#_page138)

Ганина М. А. [457](#_page457)

Гарин Э. П. [51](#_page051), [74](#_page074)

Гассман В. [280](#_page280) – [282](#_page282), [470](#_page470)

Гауптман Г. [122](#_page122)

Гачава Н. [487](#_page487)

Гварампдзе Е. Л. [139](#_page139)

Гельцер Е. В. [198](#_page198)

Генри О. [27](#_page027), [32](#_page032)

Герага П. И. [499](#_page499)

Герасимов Г. А. [163](#_page163)

Герман Ю. П. [374](#_page374)

Гертель Л. [134](#_page134), [136](#_page136), [181](#_page181), [186](#_page186)

Гзовская О. В. [395](#_page395)

Гиацинтова С. В. [419](#_page419) – [422](#_page422)

Гилгуд Дж! [294](#_page294)

Гиннесс А. [320](#_page320)

Гладков А. К. [178](#_page178)

Глазунов А. К. [102](#_page102)

Глазырин А. А. [460](#_page460)

Глебов А. Г. [74](#_page074), [227](#_page227)

Глебов П. П. [460](#_page460)

Глизер Ю. С. [74](#_page074)

Глинка М. И. [171](#_page171)

Глоба А. П. [224](#_page224)

Глюк Х.‑В. [373](#_page373)

Гобби Т. [275](#_page275), [276](#_page276)

Гоголева Е. Н. [44](#_page044), [87](#_page087)

Гоголь Н. В. [32](#_page032), [192](#_page192), [194](#_page194), [195](#_page195), [246](#_page246), [301](#_page301), [348](#_page348), [493](#_page493), [533](#_page533), [536](#_page536), [547](#_page547) – [550](#_page550), [562](#_page562), [564](#_page564), [582](#_page582), [584](#_page584)

Годе Л. [414](#_page414)

Голейзовский К. Я. [179](#_page179)

Головин А. Я. [258](#_page258), [586](#_page586)

Головин С. А. [87](#_page087)

Гольдони К. [27](#_page027), [140](#_page140), [280](#_page280), [282](#_page282), [283](#_page283), [381](#_page381) – [384](#_page384), [407](#_page407), [408](#_page408), [437](#_page437), [438](#_page438), [497](#_page497), [534](#_page534)

Гольдсмит О. [177](#_page177)

Гольц Г. П. [212](#_page212)

Горбатов Б. Ф. [229](#_page229)

Горбачев И. О. [510](#_page510), [511](#_page511)

Горич Н. Н. [87](#_page087)

Горский А. А. [178](#_page178), [180](#_page180)

Горчаков Н. М. [90](#_page090), [249](#_page249), [516](#_page516), [517](#_page517)

Горький А. М. [72](#_page072), [81](#_page081) – [85](#_page085), [119](#_page119) – [121](#_page121), [140](#_page140), [161](#_page161), [163](#_page163), [206](#_page206) – [211](#_page211), [214](#_page214), [240](#_page240) – [243](#_page243), [253](#_page253), [256](#_page256), [272](#_page272), [282](#_page282), [312](#_page312), [314](#_page314), [333](#_page333), [348](#_page348), [352](#_page352) – [354](#_page354), [439](#_page439), [476](#_page476), [479](#_page479), [484](#_page484) – [486](#_page486), [488](#_page488), [505](#_page505), [547](#_page547) – [551](#_page551), [577](#_page577)

Горюнов А. И [57](#_page057)

{612} Гоцци К. [160](#_page160), [161](#_page161)

Гошева И. П. [539](#_page539)

Грасси П. [282](#_page282), [381](#_page381)

Грассо Дж. [236](#_page236)

Грациози Ф. [449](#_page449), [472](#_page472)

Гребан А. [147](#_page147)

Грибоедов А. С. [257](#_page257), [547](#_page547)

Грибунин В. Ф. [357](#_page357)

Грин П. [296](#_page296)

Гуарньери А.‑М. [280](#_page280), [446](#_page446), [449](#_page449)

Гудрич Ф. [280](#_page280)

Гуеррьери Дж. [386](#_page386), [387](#_page387)

Гурвиц А. [266](#_page266), [475](#_page475)

Гутман Д. Г. [515](#_page515) – [517](#_page517)

Гюго В. [28](#_page028), [262](#_page262)

Дави Ж. [410](#_page410), [411](#_page411)

Давидовский К. А. [84](#_page084)

Давиташвили Г. М. [223](#_page223)

Давыдов В. Н. [507](#_page507)

Даль О. И. [487](#_page487)

Данкур Ж. [363](#_page363)

Д’Аннунцио Г. [279](#_page279), [280](#_page280)

Даргомыжский А. С. [274](#_page274)

Даулинг Р. [300](#_page300)

Дашенко В. П. [233](#_page233)

Дебари Ж. [365](#_page365)

Де Бозио Дж. [381](#_page381), [438](#_page438), [440](#_page440), [444](#_page444)

Де Болль А. [147](#_page147)

Дейбер П. [397](#_page397)

Дейли Дж. [302](#_page302)

Декриер Ж. [397](#_page397)

Декстер Дж. [416](#_page416), [417](#_page417)

Делиб Л. [158](#_page158)

Де Лулло Д. [279](#_page279), [280](#_page280)

Демидова А. С. [566](#_page566), [567](#_page567), [587](#_page587)

Дессау П. [485](#_page485)

Де Фалья М. [186](#_page186)

Де Филиппо П. [407](#_page407) – [410](#_page410)

Де Филиппо Э. [284](#_page284) – [286](#_page286), [339](#_page339) – [347](#_page347), [366](#_page366), [367](#_page367), [383](#_page383), [386](#_page386), [408](#_page408), [409](#_page409), [444](#_page444), [473](#_page473)

Дечермич С. [431](#_page431)

Джаннини Дж. [449](#_page449)

Джапаридзе С. М. [223](#_page223)

Джеффорд Б. [323](#_page323)

Дзанетти Дж. [435](#_page435), [436](#_page436)

Дзвонковский Л. [246](#_page246)

Дзеффирелли Ф. [380](#_page380), [444](#_page444) – [448](#_page448), [469](#_page469)

Дикий А. Д. [78](#_page078), [118](#_page118), [119](#_page119), [206](#_page206) – [208](#_page208)

Димитриевич М. [442](#_page442)

Д’Инес Д. [392](#_page392)

Дмитриев В. В. [302](#_page302), [538](#_page538), [539](#_page539)

Дмитриева А. И. [369](#_page369)

Доберваль Ж. [181](#_page181), [186](#_page186)

Добржанская Л. И. [341](#_page341)

Добровольский В. Н. [232](#_page232)

Добронравов Б. Г. [114](#_page114), [240](#_page240), [261](#_page261)

Домбровский Б. [244](#_page244)

Домье О. [413](#_page413), [430](#_page430)

Доницетти Г. [274](#_page274), [377](#_page377), [379](#_page379)

Доронин В. Д. [228](#_page228)

Доронина Т. В. [505](#_page505), [549](#_page549), [553](#_page553)

Дорофеев В. А. [229](#_page229)

Достоевский Ф. М. [32](#_page032), [123](#_page123), [343](#_page343), [403](#_page403), [404](#_page404), [406](#_page406), [420](#_page420), [489](#_page489) – [491](#_page491), [501](#_page501), [502](#_page502), [531](#_page531), [536](#_page536), [547](#_page547), [562](#_page562), [582](#_page582)

Дубенский А. А. [513](#_page513)

Дузе Э. [433](#_page433), [448](#_page448)

Дулемба М. [247](#_page247)

Дунаевский И. О. [174](#_page174)

Дункан А. [179](#_page179)

Дуров Л. К. [587](#_page587)

Дьяконов Н. М. [226](#_page226)

Дюкс П. [394](#_page394)

Дюллен Ш. [151](#_page151), [160](#_page160), [393](#_page393)

Дюма А. — отец [363](#_page363)

Дюма А. — сын [152](#_page152) – [154](#_page154)

Дюрренматт Ф. [317](#_page317)

Дягилев С. П. [276](#_page276)

Евреинов Н. Н. [159](#_page159), [531](#_page531)

Евстигнеев Е. А. [455](#_page455), [487](#_page487)

Евстратова В. Я. [271](#_page271)

Егорычев В. И. [164](#_page164)

Еланская К. Н. [262](#_page262), [357](#_page357), [539](#_page539)

Ермолова М. Н. [22](#_page022), [24](#_page024), [113](#_page113), [114](#_page114), [240](#_page240), [248](#_page248), [251](#_page251), [581](#_page581), [588](#_page588)

{613} Ефремов О. Н. [291](#_page291), [366](#_page366), [369](#_page369), [370](#_page370), [454](#_page454), [455](#_page455), [503](#_page503) – [506](#_page506), [582](#_page582)

Ещенко М. М. [338](#_page338)

Жемье Ф. [156](#_page156)

Жеромский С. [399](#_page399), [402](#_page402)

Жизнева О. А. [534](#_page534)

Жироду Ж. [159](#_page159)

Жубэ Р. [147](#_page147), [148](#_page148)

Жуве Л. [151](#_page151), [157](#_page157), [159](#_page159), [160](#_page160), [393](#_page393)

Забелин И. Е. [526](#_page526)

Завадский Ю. А. [53](#_page053), [55](#_page055), [56](#_page056), [77](#_page077), [87](#_page087) – [90](#_page090), [216](#_page216), [288](#_page288), [330](#_page330), [366](#_page366), [489](#_page489) – [499](#_page499), [502](#_page502), [564](#_page564), [582](#_page582)

Загородникова Е. А. [242](#_page242)

Зак В. Г. [144](#_page144)

Захава Б. Е. [57](#_page057), [100](#_page100)

Захаренко М. Ф. [233](#_page233)

Захаров Р. В. [136](#_page136), [187](#_page187)

Зеркалова Д. В. [121](#_page121), [207](#_page207)

Зорин Л. Г. [369](#_page369), [453](#_page453), [457](#_page457), [504](#_page504)

Зражевский А. И. [12](#_page012), [40](#_page040)

Зудерман Г. [42](#_page042)

Зуева А. П. [505](#_page505)

Ибсен Г. [58](#_page058), [59](#_page059), [86](#_page086), [122](#_page122), [421](#_page421)

Иванов А. А. [466](#_page466)

Иванов В. В. [73](#_page073), [350](#_page350), [355](#_page355) – [362](#_page362)

Иванов Г. А. [229](#_page229)

Иловайский Д. И. [28](#_page028)

Ильинский И. В. [51](#_page051), [74](#_page074), [290](#_page290), [506](#_page506), [533](#_page533)

Инбер В. М. [109](#_page109)

Инноченти А. [438](#_page438)

Ионель Ж. [390](#_page390), [393](#_page393)

Ионеско Э. [321](#_page321), [323](#_page323)

Кабалевский Д. Б. [176](#_page176), [177](#_page177), [337](#_page337)

Каверин Ф. Н. [12](#_page012), [13](#_page013), [25](#_page025) – [28](#_page028), [30](#_page030) – [35](#_page035)

Казан Э. [302](#_page302), [304](#_page304)

Казарес М. [262](#_page262) – [264](#_page264)

Казбеги А. М. [221](#_page221)

Кайзер Г. [27](#_page027), [30](#_page030)

Калинин А В. [215](#_page215)

Кальдерон П. де ла Барка [227](#_page227)

Кальф М. [162](#_page162)

Канаева К. К. [228](#_page228)

Канн Е. [171](#_page171)

Караджале Й.‑Л. [283](#_page283), [449](#_page449) – [451](#_page451), [453](#_page453)

Кара-Дмитриев Д. Л. [516](#_page516)

Караян Г. фон [380](#_page380), [441](#_page441)

Карваш П. [461](#_page461)

Карпенко-Карый И. К. [230](#_page230), [232](#_page232)

Карраро Т. [283](#_page283)

Карузо Э. [273](#_page273)

Катаев В. П. [73](#_page073), [350](#_page350)

Кафкаридис С. [426](#_page426)

Качалов В. И. [74](#_page074), [114](#_page114), [236](#_page236), [239](#_page239), [240](#_page240), [249](#_page249), [256](#_page256), [259](#_page259), [261](#_page261), [356](#_page356), [357](#_page357), [372](#_page372), [419](#_page419), [486](#_page486), [581](#_page581), [584](#_page584), [586](#_page586) – [588](#_page588)

Квачадзе В. [223](#_page223)

Кваша И. В. [455](#_page455), [486](#_page486)

Кедров М. Н. [356](#_page356), [357](#_page357), [369](#_page369), [456](#_page456)

Кильян А. [400](#_page400)

Кириллов П. М. [486](#_page486)

Кириллова Э. С. [163](#_page163)

Киршон В. М. [15](#_page015), [19](#_page019), [74](#_page074)

Кишш М. [441](#_page441), [442](#_page442)

Кларион Э. [155](#_page155), [157](#_page157)

Клейн А. А. [198](#_page198)

Климов М. М. [74](#_page074), [85](#_page085), [87](#_page087)

Кнебель М. О. [306](#_page306), [366](#_page366), [556](#_page556), [557](#_page557), [582](#_page582)

Книппер-Чехова О. Л. [234](#_page234), [565](#_page565), [566](#_page566), [583](#_page583), [584](#_page584)

Ковров Г. И. [12](#_page012), [208](#_page208)

Кожакина Г. И. [228](#_page228)

Кожич В. П., [508](#_page508)

Козлов И. Г. [460](#_page460)

Кольвиц К. [479](#_page479)

Кольцов В. Г. [102](#_page102)

Комиссаржевская В. Ф. [58](#_page058), [84](#_page084), [433](#_page433), [587](#_page587), [588](#_page588)

Комиссаржевский В. Г. [224](#_page224)

Комиссаржевский Ф. Ф. [258](#_page258), [391](#_page391), [395](#_page395), [528](#_page528), [529](#_page529), [534](#_page534), [535](#_page535)

{614} Комиссаров С. [242](#_page242)

Конгрив У. [415](#_page415), [416](#_page416)

Кондрат Т. [247](#_page247)

Коновалов Н. Л. [40](#_page040)

Кононенко Е. П. [163](#_page163), [164](#_page164)

Конт Л. [394](#_page394)

Коонен А. Г. [74](#_page074), [524](#_page524), [525](#_page525)

Копелян Е. З. [547](#_page547)

Копо Ж. [154](#_page154), [159](#_page159), [160](#_page160), [393](#_page393)

Коренев В. Б. [460](#_page460)

Коренева К. П. [338](#_page338)

Корженевский Б. [244](#_page244)

Корнейчук А. Е. [175](#_page175), [177](#_page177), [230](#_page230), [289](#_page289), [290](#_page290)

Корнель П. [157](#_page157), [159](#_page159), [245](#_page245), [390](#_page390)

Коровин К. А. [395](#_page395)

Кортезе Э. [474](#_page474)

Корф Р. Г. [91](#_page091)

Корчагина-Александровская Е. П. [508](#_page508)

Коршун Ю. Ю. [243](#_page243)

Коста М. де [298](#_page298)

Костромской Н. Ф. [84](#_page084), [87](#_page087)

Кречмар Я. [245](#_page245)

Кречмарова Ю. [247](#_page247)

Кригер В. В. [133](#_page133), [180](#_page180) – [182](#_page182), [198](#_page198)

Кример Г. [162](#_page162)

Кристи Ю. Б. [164](#_page164)

Кричко А. И. [80](#_page080)

Крлежа М. [429](#_page429), [430](#_page430)

Крон А. А. [116](#_page116), [117](#_page117), [176](#_page176), [177](#_page177), [215](#_page215), [216](#_page216)

Кручковский Л. [246](#_page246)

Крылов В. А. [143](#_page143)

Крэг Г. [535](#_page535), [583](#_page583)

Кторов А. П. [59](#_page059), [534](#_page534)

Кугель А. Р. [564](#_page564)

Кудрявцев И. М. [357](#_page357)

Кузнецов С. Л. [45](#_page045)

Кузьмичева Л. С. [228](#_page228)

Кун К. [423](#_page423), [425](#_page425)

Курилов И. В. [198](#_page198)

Курихин Ф. Н. [516](#_page516)

Кусенко О. Я. [233](#_page233)

Кутянский И. [243](#_page243)

Куцувна З. [406](#_page406)

Кюи Ц. А. [174](#_page174)

Лабиш Э. [285](#_page285)

Лавренев Б. А. [62](#_page062), [335](#_page335), [495](#_page495)

Лавров К. Ю. [548](#_page548), [550](#_page550), [553](#_page553)

Лаврова М. Г. [220](#_page220)

Лаврова Т. Е. [307](#_page307)

Лазарев А. С. [308](#_page308)

Лакирев В. Н. [369](#_page369)

Лалик С. [397](#_page397)

Ламбер-сын А. [391](#_page391)

Лант А. [317](#_page317)

Лапицкий И. М. [12](#_page012), [105](#_page105)

Лебедев В. Ф. [57](#_page057)

Лебедев Е. А. [549](#_page549), [550](#_page550), [552](#_page552), [553](#_page553)

Левидов М. Ю. [116](#_page116), [117](#_page117)

Левин М. З. [82](#_page082)

Лезьер А. [162](#_page162)

Лейтон М. [294](#_page294)

Лекарев В. П. [164](#_page164)

Лекок Ш. [107](#_page107), [108](#_page108), [142](#_page142), [170](#_page170)

Ленгтон Б. [295](#_page295)

Ленин М. Ф. [87](#_page087), [532](#_page532)

Ленорман А.‑Р. [151](#_page151), [155](#_page155) – [157](#_page157)

Леонидов Л. М. [74](#_page074), [114](#_page114), [259](#_page259), [261](#_page261), [584](#_page584), [587](#_page587)

Леонкавалло Р. [275](#_page275)

Леонов Е. П. [460](#_page460)

Леонов Л. М. [73](#_page073), [91](#_page091) – [99](#_page099), [176](#_page176), [177](#_page177), [215](#_page215), [256](#_page256), [313](#_page313), [350](#_page350), [507](#_page507)

Леонтьев П. И. [41](#_page041)

Лепко В. А. [517](#_page517)

Лермонтов М. Ю. [373](#_page373)

Лешковская Е. К. [22](#_page022), [87](#_page087), [113](#_page113), [114](#_page114), [276](#_page276), [395](#_page395)

Лещинский Е. [247](#_page247)

Либединский Ю. Н. [10](#_page010) – [12](#_page012)

Ливанов Б. Н. [236](#_page236), [357](#_page357), [539](#_page539)

Лионелло А. [385](#_page385), [386](#_page386), [389](#_page389)

Липскеров К. А. [109](#_page109)

Литовцева Н. Н. [201](#_page201)

Лифарь С. [158](#_page158)

Лобанов А. М. [216](#_page216), [217](#_page217), [220](#_page220), [367](#_page367), [518](#_page518)

{615} Лопе де Вега [161](#_page161)

Лопухов Ф. В. [179](#_page179), [193](#_page193) – [195](#_page195)

Лордкипанидзе Г. Д. [487](#_page487)

Лорентович М. [403](#_page403)

Лужский В. В. [396](#_page396)

Луначарский А. В. [514](#_page514)

Луппати Э. [438](#_page438)

Луспекаев П. Б. [547](#_page547), [553](#_page553)

Лущевский Ю. [403](#_page403)

Львов-Анохин Б. А [366](#_page366), [369](#_page369), [456](#_page456) – [461](#_page461)

Льюис Дж. [293](#_page293)

Любимов Ю. П. [308](#_page308), [458](#_page458), [568](#_page568) – [581](#_page581), [585](#_page585), [586](#_page586)

Любимов-Ланской Е. О. [498](#_page498)

Людвижанска Б. [247](#_page247)

Люнье-По О.‑М. [160](#_page160)

Лютц Р. [266](#_page266)

Май Г. [482](#_page482) – [485](#_page485)

Маклиш А. [301](#_page301), [302](#_page302)

Мак-Коуэн А. [377](#_page377)

Мак-Нейл К. [305](#_page305)

Максимов В. В. [532](#_page532)

Максимова Л. [512](#_page512), [513](#_page513)

Макюэн Дж. [416](#_page416)

Малеванная Л. И. [586](#_page586)

Мальковский Ю. Н. [460](#_page460)

Малюгин Л. А. [216](#_page216)

Мане Э. [586](#_page586)

Маннони П. [388](#_page388)

Мансурова Ц. Л. [341](#_page341)

Маньяни А. [444](#_page444), [446](#_page446)

Маргерит В. [161](#_page161)

Марджанов К. А. [58](#_page058) – [60](#_page060), [535](#_page535), [583](#_page583)

Марецкая В. П. [55](#_page055), [493](#_page493)

Мариво П. [153](#_page153), [262](#_page262), [392](#_page392)

Марков Л. В. [499](#_page499)

Марне Т. [394](#_page394)

Мартинсон С. А. [50](#_page050), [74](#_page074), [541](#_page541)

Массалитинова В. О. [45](#_page045)

Маури, Г. [434](#_page434), [436](#_page436) – [438](#_page438)

Маяковский В. В. [74](#_page074), [374](#_page374), [514](#_page514), [518](#_page518), [540](#_page540), [572](#_page572) – [574](#_page574), [579](#_page579)

Мгалоблишвили Н. [488](#_page488)

Мегвинетухуцеси О [488](#_page488)

Мейерхольд В Э. [5](#_page005), [14](#_page014), [22](#_page022), [23](#_page023), [48](#_page048) – [53](#_page053), [72](#_page072) – [75](#_page075), [99](#_page099), [100](#_page100), [159](#_page159), [254](#_page254), [256](#_page256), [258](#_page258), [302](#_page302), [327](#_page327) – [329](#_page329), [373](#_page373) – [375](#_page375), [391](#_page391), [405](#_page405), [462](#_page462), [494](#_page494), [502](#_page502), [506](#_page506), [507](#_page507), [518](#_page518), [521](#_page521), [528](#_page528), [543](#_page543), [547](#_page547), [559](#_page559), [561](#_page561), [563](#_page563), [565](#_page565), [567](#_page567), [570](#_page570), [574](#_page574), [575](#_page575), [581](#_page581), [582](#_page582), [586](#_page586)

Меллесон М. [416](#_page416)

Меркурьев В. В. [508](#_page508), [509](#_page509)

Мессерер Е. М. [164](#_page164)

Метерлинк М. [534](#_page534)

Мжавия Д. Г. [223](#_page223)

Мизери С. Н. [308](#_page308)

Микеладзе Г. И. [138](#_page138)

Миколайская Г. [247](#_page247)

Микульский С. [403](#_page403)

Миллекер К. [142](#_page142)

Миллер А. [277](#_page277) – [279](#_page279)

Милли К. [384](#_page384)

Милошевич М. [427](#_page427), [429](#_page429)

Милютин Ю. С. [55](#_page055)

Милютина Е. Я. [516](#_page516)

Мистенгетт (Ж. Буржуа) [149](#_page149), [150](#_page150)

Михоэлс С. М. [237](#_page237), [494](#_page494)

Мичурина-Самойлова В. А. [508](#_page508)

Моисси А. [64](#_page064)

Мокроусов Б. А. [226](#_page226)

Мольен Р. [264](#_page264)

Мольер Ж.‑Б. [24](#_page024), [140](#_page140), [152](#_page152), [153](#_page153), [155](#_page155), [159](#_page159), [161](#_page161), [258](#_page258), [352](#_page352), [353](#_page353), [363](#_page363), [364](#_page364), [390](#_page390), [391](#_page391), [397](#_page397), [533](#_page533), [562](#_page562), [563](#_page563)

Монако М. дель [275](#_page275)

Монтеверди М. [470](#_page470)

Монтемурри Д. [469](#_page469), [470](#_page470), [472](#_page472)

Монье А. [413](#_page413)

Мопассан Г. де [531](#_page531)

Мордвинов Н. Д. [493](#_page493)

Мордкин М. М. [198](#_page198)

Морелли Р. [278](#_page278)

Моретти М. [283](#_page283)

Морикони В. [433](#_page433), [438](#_page438)

Морлакки Л. [388](#_page388)

{616} Мосашвили И. О. [221](#_page221)

Москвин И. М. [74](#_page074), [255](#_page255), [259](#_page259), [261](#_page261), [481](#_page481), [486](#_page486), [581](#_page581), [584](#_page584), [588](#_page588)

Моцарт В.‑А. [106](#_page106), [178](#_page178), [410](#_page410)

Мочалов П. С. [234](#_page234)

Мулино Ж.‑П. [264](#_page264)

Мусоргский М. П. [129](#_page129), [377](#_page377)

Мэй Лань-фан [119](#_page119)

Мюссе А. де [155](#_page155), [157](#_page157)

Мягков А. В. [486](#_page486)

Мясин Л. Ф. [276](#_page276), [277](#_page277)

Назарова Т. Б. [460](#_page460)

Назым Хикмет [457](#_page457)

Нарбекова О. П. [534](#_page534)

Натансон Г. Г. [371](#_page371)

Нежданова А. В. [254](#_page254)

Незванова К. Г. [243](#_page243)

Нейер К. [477](#_page477)

Некрасов Н. А. [581](#_page581)

Некрасова А. А. [57](#_page057)

Нельский В. С. [242](#_page242)

Немирович-Данченко В, И. [109](#_page109), [119](#_page119), [121](#_page121) – [128](#_page128), [130](#_page130), [133](#_page133), [135](#_page135), [140](#_page140) – [142](#_page142), [144](#_page144), [178](#_page178) – [181](#_page181), [197](#_page197), [211](#_page211), [214](#_page214), [233](#_page233), [236](#_page236), [237](#_page237), [251](#_page251), [253](#_page253), [254](#_page254), [256](#_page256), [257](#_page257), [259](#_page259), [260](#_page260), [275](#_page275), [297](#_page297), [307](#_page307), [329](#_page329), [330](#_page330), [332](#_page332) – [334](#_page334), [352](#_page352), [357](#_page357), [358](#_page358), [366](#_page366), [373](#_page373), [422](#_page422), [459](#_page459), [480](#_page480), [481](#_page481), [489](#_page489), [490](#_page490), [496](#_page496), [502](#_page502), [524](#_page524), [529](#_page529), [535](#_page535), [537](#_page537) – [539](#_page539), [543](#_page543), [546](#_page546), [561](#_page561), [564](#_page564), [579](#_page579), [582](#_page582) – [584](#_page584), [586](#_page586) – [588](#_page588)

Неронов В. И. [258](#_page258)

Никищихина Е. С. [460](#_page460)

Николаева Г. Е. [288](#_page288)

Никулин В. Ю. [486](#_page486)

Никулин Л. В. [19](#_page019)

Никулина Н. А. [276](#_page276), [395](#_page395)

Нильссон Б. [379](#_page379)

Николуди З. [424](#_page424)

Нинке А. [449](#_page449)

Нифонтова Р. Д. [271](#_page271)

Нобили Д. [472](#_page472)

Нобили Л. де [415](#_page415)

Новиков А Г. [171](#_page171)

Ньюмен П. [300](#_page300), [304](#_page304)

Нятко П. М. [233](#_page233)

Овечкин В. В. [215](#_page215), [216](#_page216)

Олеша Ю. К. [15](#_page015) – [17](#_page017), [19](#_page019), [73](#_page073), [74](#_page074), [79](#_page079), [374](#_page374), [461](#_page461) – [468](#_page468)

Оливье Л. [321](#_page321), [322](#_page322), [415](#_page415) – [419](#_page419)

Ольховский В. Р. [44](#_page044)

О’Нил Ю. [74](#_page074), [525](#_page525)

Оранский В. А. [196](#_page196)

Орлов В. А. [370](#_page370), [505](#_page505)

Орлов Д. А. [114](#_page114)

Орлова Л. В. [207](#_page207)

Орочко А. А. [67](#_page067), [212](#_page212), [213](#_page213)

Осипов С. П. [121](#_page121)

Островский А. Н. [24](#_page024), [26](#_page026), [27](#_page027), [32](#_page032), [33](#_page033), [42](#_page042), [86](#_page086), [87](#_page087), [118](#_page118), [123](#_page123), [125](#_page125), [162](#_page162) – [164](#_page164), [173](#_page173), [174](#_page174), [176](#_page176), [177](#_page177), [199](#_page199) – [205](#_page205), [230](#_page230), [235](#_page235), [238](#_page238), [252](#_page252), [255](#_page255), [256](#_page256), [495](#_page495), [507](#_page507), [533](#_page533), [534](#_page534), [536](#_page536), [575](#_page575)

Островский Н. А. [506](#_page506)

Оффенбах Ж. [141](#_page141) – [143](#_page143), [170](#_page170), [172](#_page172)

Охлопков Н. П. [100](#_page100), [101](#_page101), [165](#_page165), [166](#_page166), [289](#_page289), [308](#_page308), [325](#_page325), [326](#_page326), [366](#_page366), [520](#_page520) – [524](#_page524), [535](#_page535), [583](#_page583)

Охлупин И. Л. [308](#_page308)

Павлова Д. Г. [496](#_page496)

Падовани Дж. [383](#_page383)

Падовани Л. [278](#_page278), [279](#_page279)

Палиашвили З. П. [138](#_page138)

Палич П. [476](#_page476)

Панасьев Н. [232](#_page232)

Пани К. [278](#_page278)

Панкевич К. [402](#_page402)

Папатаиасиу А. [426](#_page426)

Пастернак Б. Л. [269](#_page269), [581](#_page581)

Пашенная В. Н. [25](#_page025), [270](#_page270), [271](#_page271)

Пашич П. [429](#_page429)

Певцов И. Н. [237](#_page237), [535](#_page535)

Педриер Э. [397](#_page397)

Пейдж Дж. [304](#_page304)

Пельтцер Т. И. [229](#_page229)

{617} Пепе Н. [407](#_page407)

Перацкий Ю. [403](#_page403), [406](#_page406)

Первенцев А. А. [164](#_page164) – [166](#_page166), [522](#_page522)

Петипа М. И. [131](#_page131), [158](#_page158)

Петкер Б. Я. [59](#_page059)

Петров А. М. [77](#_page077), [89](#_page089)

Петров Н. В. [508](#_page508), [517](#_page517), [518](#_page518)

Петровский А. П. [240](#_page240)

Печи Ш. [441](#_page441)

Пикассо П. [264](#_page264)

Пиксерекур Р.‑Ш. Гильбер де [28](#_page028)

Пиранделло Л. [280](#_page280), [343](#_page343), [344](#_page344), [381](#_page381), [386](#_page386) – [389](#_page389), [470](#_page470), [472](#_page472), [473](#_page473), [475](#_page475)

Пистоленко В. [291](#_page291)

Пламмер К. [302](#_page302)

Планкетт Р. [108](#_page108), [142](#_page142)

Планшон Р. [362](#_page362) – [365](#_page365), [435](#_page435), [562](#_page562)

Плучек В. Н. [325](#_page325), [518](#_page518)

Плятт Р. Я. [55](#_page055), [306](#_page306), [493](#_page493), [495](#_page495)

По Э. [276](#_page276)

Погодин Н. Ф. [62](#_page062), [100](#_page100) – [102](#_page102), [215](#_page215), [287](#_page287), [289](#_page289), [309](#_page309) – [317](#_page317), [334](#_page334), [335](#_page335), [523](#_page523)

Покровская А. Б. [455](#_page455), [487](#_page487), [587](#_page587)

Полакко Ч. [284](#_page284)

Полевой Б. Н. [457](#_page457)

Половинкин Л. А. [178](#_page178), [337](#_page337)

Поль П. Н., [91](#_page091), [517](#_page517)

Полякова Л. П. [460](#_page460)

Пономаренко Е. П. [232](#_page232)

Понсова Е. Д. [57](#_page057)

Попов А. А. [373](#_page373)

Попов А. Д. [178](#_page178), [330](#_page330), [334](#_page334) – [337](#_page337), [366](#_page366), [456](#_page456), [496](#_page496), [503](#_page503), [583](#_page583), [585](#_page585)

Попов Н. А. [535](#_page535)

Попова В. Н. [41](#_page041), [59](#_page059), [533](#_page533), [534](#_page534)

Портмен Э. [295](#_page295)

Правдин А. О. [87](#_page087), [258](#_page258), [259](#_page259), [395](#_page395)

Преведи Б. [379](#_page379)

Пристли Дж. — Б. [502](#_page502)

Проклеигер А. [469](#_page469), [471](#_page471) – [475](#_page475)

Прокофьев С. С. [171](#_page171), [274](#_page274), [377](#_page377)

Прудкин М. И. [356](#_page356)

Прус Б. [244](#_page244), [245](#_page245), [247](#_page247)

Пуатье С. [305](#_page305)

Пуччини Дж. [273](#_page273) – [276](#_page276), [377](#_page377), [379](#_page379)

Пушкин А. С. [136](#_page136), [137](#_page137), [187](#_page187) – [189](#_page189), [195](#_page195), [291](#_page291), [348](#_page348), [352](#_page352), [353](#_page353), [496](#_page496), [572](#_page572), [573](#_page573), [577](#_page577), [582](#_page582), [584](#_page584)

Пшота И. [442](#_page442)

Пья Ж. [397](#_page397)

Рабинович И. М. [254](#_page254), [422](#_page422), [532](#_page532)

Равель М. [274](#_page274), [275](#_page275)

Равенских Б. И. [226](#_page226) – [228](#_page228), [289](#_page289), [290](#_page290), [325](#_page325), [506](#_page506), [507](#_page507), [518](#_page518)

Радзинский Э. С. [559](#_page559)

Радин Н. М. [39](#_page039), [59](#_page059), [85](#_page085), [532](#_page532)

Радлов С. Э. [85](#_page085), [86](#_page086), [583](#_page583)

Радлова А. Д. [86](#_page086)

Райкин А. И. [178](#_page178)

Райх З. Н. [51](#_page051)

Расин Ж. [154](#_page154), [390](#_page390), [394](#_page394), [395](#_page395), [479](#_page479), [525](#_page525)

Раттиган Т. [320](#_page320)

Рафаэль [581](#_page581)

Рахманов Л. Н. [399](#_page399)

Редгрейв Л. [416](#_page416)

Редман Дж. [416](#_page416)

Рейх Дж. [301](#_page301)

Ренар Ж. [393](#_page393)

Рено М. [157](#_page157)

Реньяр Ж.‑Ф. [392](#_page392)

Репин И. Е. [253](#_page253), [466](#_page466), [581](#_page581)

Ретбон Б. [302](#_page302)

Ригг Д. [377](#_page377)

Римский-Корсаков Н. А. [129](#_page129), [176](#_page176), [178](#_page178), [377](#_page377)

Ритенбергс Д. [460](#_page460)

Ричарде Л. [304](#_page304)

Роббинс Дж. [317](#_page317) – [319](#_page319)

Робин Г. [154](#_page154)

Роек К. Ф. [307](#_page307)

Розанов С. Г. [337](#_page337)

Розов В. С. [326](#_page326), [368](#_page368), [497](#_page497), [556](#_page556), [557](#_page557)

Роксанова М. Л. [565](#_page565)

Роллан Р. [27](#_page027), [161](#_page161), [505](#_page505)

Романов Б. Л. [460](#_page460)

Романувна Я. [247](#_page247)

{618} Ромашов Б. С. [15](#_page015), [19](#_page019), [27](#_page027), [41](#_page041) – [47](#_page047), [74](#_page074)

Ромоданов С. Д. [243](#_page243)

Росс Д. [301](#_page301)

Россини Дж. [175](#_page175), [377](#_page377), [410](#_page410)

Ростан Э. [424](#_page424), [505](#_page505)

Рощин М. М. [505](#_page505)

Рощина-Инсарова Е. Н. [276](#_page276)

Рубин А. С. [82](#_page082)

Руджери Р. [280](#_page280)

Руджьери О. [446](#_page446), [447](#_page447), [449](#_page449)

Рудзанте (А. Беолько) [434](#_page434) – [437](#_page437)

Ружицкий А. [246](#_page246)

Руло Р. [278](#_page278)

Русле Б. [413](#_page413), [414](#_page414)

Русийон Ж.‑П. [393](#_page393)

Рыбаков К. Н. [395](#_page395)

Рыбников Н. Н. [42](#_page042)

Рыжкова Г. И. [460](#_page460)

Рыжова В. Н. [45](#_page045)

Рындин В. Ф. [226](#_page226), [337](#_page337)

Рышков В. А. [24](#_page024)

Сабателли Л. [473](#_page473)

Савина М. Г. [234](#_page234), [507](#_page507)

Савченко З. [243](#_page243)

Савченко Л. В. [460](#_page460)

Садовская О. О. [22](#_page022)

Садовский П. М. [46](#_page046), [47](#_page047), [74](#_page074), [173](#_page173)

Сайфулин Г. Р. [369](#_page369)

Сальвини Т. [248](#_page248), [251](#_page251), [448](#_page448)

Салюк В. П. [505](#_page505)

Санин (Шенберг) А. А. [25](#_page025), [535](#_page535)

Санцоньо Н. [378](#_page378)

Сапунов Н. Н. [258](#_page258)

Сарду В. [114](#_page114)

Сарьян М. С. [339](#_page339), [341](#_page341)

Сатановский Л. М. [460](#_page460)

Сахновский В. Г. [250](#_page250), [422](#_page422), [526](#_page526) – [539](#_page539), [583](#_page583)

Сац Н. И. [337](#_page337) – [339](#_page339)

Светлов М. А. [116](#_page116) – [118](#_page118), [216](#_page216), [496](#_page496)

Свободин А. П. [453](#_page453)

Свободин Н. К. [114](#_page114)

Сегелиду Н. [426](#_page426)

Сейриг Д. [414](#_page414)

Сейфуллина Л. Н. [335](#_page335)

Селлер К. [412](#_page412), [413](#_page413)

Сельвинский И. Л. [10](#_page010), [16](#_page016), [17](#_page017), [116](#_page116), [117](#_page117), [374](#_page374)

Семенов С. А. [18](#_page018), [116](#_page116), [117](#_page117)

Сенье Л. [390](#_page390), [393](#_page393)

Сервантес де Сааведра М. [254](#_page254), [354](#_page354), [533](#_page533), [581](#_page581)

Серебрянникова Н. И. [51](#_page051)

Серов В. А. [581](#_page581)

Симионато Дж. [380](#_page380)

Симонов Е. Р. [291](#_page291), [308](#_page308), [344](#_page344), [367](#_page367) – [368](#_page368)

Симонов К. М. [175](#_page175), [215](#_page215), [216](#_page216), [247](#_page247)

Симонов Н. К. [508](#_page508)

Симонов Р. Н. [66](#_page066), [100](#_page100) – [102](#_page102), [341](#_page341), [345](#_page345), [366](#_page366), [503](#_page503), [522](#_page522)

Синг Дж. [431](#_page431)

Синельникова М. Д. [213](#_page213)

Скарпетта В. [272](#_page272)

Скарпетта Э. [272](#_page272), [284](#_page284) – [286](#_page286), [339](#_page339), [340](#_page340)

Скоробогатов К. В. [508](#_page508)

Скотто Р. [378](#_page378)

Скофилд П. [322](#_page322), [376](#_page376)

Скриб Э. [114](#_page114)

Скрябин А. Н. [234](#_page234)

Скуарцина Л. [381](#_page381) – [384](#_page384), [386](#_page386) – [389](#_page389), [469](#_page469)

Слабиняк Г. А. [499](#_page499)

Слезкин Ю. Л. [56](#_page056), [62](#_page062)

Слободянская В. А. [59](#_page059)

Словацкий Ю. [248](#_page248)

Смирнов Б. А. [288](#_page288)

Смирнова Н. А. [25](#_page025)

Смоктуновский И. М. [507](#_page507)

Смолин Д. П. [27](#_page027), [28](#_page028)

Собинов Л. В. [254](#_page254)

Соколов Г. [460](#_page460)

Соколова В. С. [261](#_page261), [262](#_page262)

Соловьев В. А. [221](#_page221)

Соловьев Н. А. [87](#_page087)

Сорано Д. [264](#_page264)

Сорель С. [391](#_page391)

{619} Сорокина М. С. [198](#_page198)

Софокл [212](#_page212)

Сохадзе Е. Т. [139](#_page139)

Спешнев А. В. [289](#_page289)

Спиридонович О. [432](#_page432)

Станиславский К. С. [195](#_page195), [201](#_page201), [202](#_page202), [214](#_page214), [232](#_page232), [238](#_page238), [239](#_page239), [248](#_page248) – [261](#_page261), [274](#_page274), [301](#_page301), [314](#_page314), [328](#_page328) – [330](#_page330), [333](#_page333), [334](#_page334), [351](#_page351) – [353](#_page353), [366](#_page366), [369](#_page369), [373](#_page373), [385](#_page385), [395](#_page395), [396](#_page396), [414](#_page414), [448](#_page448), [462](#_page462), [480](#_page480), [481](#_page481), [486](#_page486), [493](#_page493), [494](#_page494), [501](#_page501) – [503](#_page503), [525](#_page525), [529](#_page529), [535](#_page535), [537](#_page537), [538](#_page538), [541](#_page541), [543](#_page543), [546](#_page546), [561](#_page561), [565](#_page565), [570](#_page570), [575](#_page575), [578](#_page578), [581](#_page581) – [586](#_page586), [588](#_page588)

Станицын В. Я. [356](#_page356)

Степанова А. О. [266](#_page266) – [269](#_page269)

Стоковский Л. [106](#_page106)

Стоппа П. [278](#_page278)

Стравинский И. Ф. [274](#_page274)

Страйд Дж. [416](#_page416)

Стрелер Дж. [282](#_page282) – [284](#_page284), [381](#_page381)

Суворин А. С. [42](#_page042)

Судаков И. Я. [254](#_page254), [261](#_page261)

Сук В. И. [254](#_page254)

Сулержицкий Л. А. [535](#_page535)

Сумбаташвили Т. [488](#_page488)

Сухишвили И. И. [139](#_page139)

Сушкевич Б. М. [508](#_page508)

Тадич Л. [430](#_page430)

Таиров А. Я. [71](#_page071), [75](#_page075), [209](#_page209) – [211](#_page211), [328](#_page328), [329](#_page329), [394](#_page394), [502](#_page502), [522](#_page522), [525](#_page525)

Тарасова А. К. [173](#_page173) [199](#_page199) – [205](#_page205), [262](#_page262), [538](#_page538)

Тарханов М. М. [238](#_page238), [254](#_page254), [357](#_page357), [396](#_page396)

Тате Х. [482](#_page482), [484](#_page484)

Твен М. [227](#_page227)

Теккерей У. [290](#_page290), [533](#_page533)

Телешева Е. С. [120](#_page120), [163](#_page163)

Тендряков В. Ф. [555](#_page555)

Теншерт И. [477](#_page477)

Терентьев Б. А. [210](#_page210)

Тетрадзе Т. Г. [223](#_page223)

Тиме Е. И. [508](#_page508)

Тихомирова Н. В. [357](#_page357)

Товстоногов Г. А. [330](#_page330), [333](#_page333), [503](#_page503) [522](#_page522), [542](#_page542) – [555](#_page555), [582](#_page582)

Този П. [279](#_page279)

Тоидзе А. М. [223](#_page223)

Толнаи К. [442](#_page442)

Толстой А. К. [507](#_page507)

Толстой А. Н. [534](#_page534)

Толстой Л. Н. [177](#_page177), [327](#_page327), [479](#_page479), [506](#_page506), [536](#_page536), [537](#_page537), [552](#_page552)

Толубеев Ю. В. [508](#_page508) – [510](#_page510), [513](#_page513)

Тополева Н. В. [164](#_page164)

Топорков В. О. [249](#_page249)

Торин Ш. де [147](#_page147)

Тренев К. А. [73](#_page073)

Третьяков С. М. [374](#_page374)

Трусов С. П. [12](#_page012)

Турас Л. де ла [147](#_page147)

Тургенев И. С. [413](#_page413), [421](#_page421)

Тышлер А. Г. [495](#_page495)

Тьютин Д. [324](#_page324)

Тэкер Ф. [298](#_page298)

Тяпкина Е. А. [51](#_page051)

Уайтлоу Б. [416](#_page416), [419](#_page419)

Уайтхед Р. [301](#_page301)

Ужвий Н. М. [232](#_page232)

Уилсон М. [298](#_page298)

Уильямс К. [375](#_page375)

Уильямс Т. [278](#_page278), [279](#_page279), [302](#_page302) – [304](#_page304), [343](#_page343)

Уланова Г. С. [369](#_page369)

Улицкий М. А. [144](#_page144)

Ульянов М. А. [308](#_page308)

Учанейшвили И. [488](#_page488)

Уэскер А. [323](#_page323)

Фабр Э. [152](#_page152)

Фадеев А. А. [215](#_page215)

Файко А. М. [15](#_page015), [17](#_page017), [74](#_page074), [374](#_page374)

Фалькон А. [393](#_page393) – [395](#_page395)

Федотова Г. Н. [87](#_page087)

Феллини Ф. [473](#_page473)

Ферари Р. [432](#_page432)

Ферцетти Г. [278](#_page278), [279](#_page279)

Фивейский Д. П. [55](#_page055), [220](#_page220)

Филозов А. Л. [460](#_page460)

{620} Финлей Ф. [417](#_page417), [419](#_page419)

Флеминг Т. [377](#_page377)

Флобер Г. [525](#_page525)

Флон С. [398](#_page398)

Фокин М. М. [132](#_page132), [158](#_page158), [179](#_page179), [276](#_page276)

Фонтаны Л. [317](#_page317)

Форцано Д. [276](#_page276)

Франваль Ж. [414](#_page414)

Франко И. Я. [230](#_page230)

Франсуа Ж. [412](#_page412), [414](#_page414)

Фредро А. [244](#_page244), [245](#_page245)

Фрейндлих Б. А. [511](#_page511)

Френи М. [379](#_page379)

Фуллер Л. [146](#_page146)

Фурманн Э.‑О. [266](#_page266)

Фурманский П. Н. [78](#_page078) – [80](#_page080)

Хаггард П. [416](#_page416)

Хаджимаркос Д. [426](#_page426)

Хаккет А. [280](#_page280)

Ханин Р. [246](#_page246)

Ханушкевич А. [398](#_page398) – [406](#_page406)

Харис Р. [295](#_page295)

Хачатурян А. И. [171](#_page171)

Хенкин В. Я. [91](#_page091), [517](#_page517)

Хмелев Н. П. [162](#_page162), [164](#_page164), [202](#_page202), [224](#_page224), [235](#_page235), [236](#_page236), [239](#_page239), [261](#_page261), [356](#_page356), [538](#_page538), [540](#_page540), [581](#_page581)

Хмелик А. Г. [308](#_page308)

Хогарт У. [415](#_page415)

Ходасевич В. М. [136](#_page136), [184](#_page184)

Хорава А. А. [222](#_page222), [223](#_page223)

Хохлов А. Е. [89](#_page089), [90](#_page090)

Хохлов К. П. [82](#_page082)

Хренников Т. Н. [170](#_page170), [178](#_page178), [337](#_page337)

Хэнсберри Л. [304](#_page304)

Хэрберт Дж. [417](#_page417)

Хюбнер З. [403](#_page403)

Цаккони Э. [280](#_page280)

Царев М. И. [306](#_page306)

Царески Е. [282](#_page282)

Цвиклинская М. [246](#_page246)

Црвенчанин В. [429](#_page429)

Црнобори М. [431](#_page431)

Чавчавадзе Т. И. [223](#_page223)

Чайковский П. И. [106](#_page106), [129](#_page129), [157](#_page157), [158](#_page158), [170](#_page170), [171](#_page171), [173](#_page173), [174](#_page174), [178](#_page178), [179](#_page179), [377](#_page377), [543](#_page543), [581](#_page581)

Чапек К. [457](#_page457)

Чаплин Ч. [468](#_page468)

Челидзе С. Ф. [221](#_page221), [222](#_page222)

Черви Дж. [278](#_page278), [279](#_page279)

Черкасов Н. К. [370](#_page370) – [373](#_page373), [508](#_page508), [539](#_page539) – [542](#_page542)

Черноволенко Г. Т. [220](#_page220)

Чертков В. Г. [537](#_page537)

Чехов А. П. [123](#_page123), [140](#_page140), [174](#_page174), [176](#_page176), [214](#_page214), [246](#_page246), [253](#_page253), [260](#_page260), [301](#_page301), [305](#_page305) – [307](#_page307), [333](#_page333), [334](#_page334), [348](#_page348), [354](#_page354), [502](#_page502), [534](#_page534), [547](#_page547), [562](#_page562), [564](#_page564) – [567](#_page567), [581](#_page581), [582](#_page582), [584](#_page584)

Чехов М. А. [64](#_page064), [237](#_page237), [239](#_page239), [254](#_page254), [421](#_page421), [548](#_page548), [587](#_page587), [588](#_page588)

Чирилов И. [427](#_page427)

Чирсков Б. Ф. [216](#_page216), [221](#_page221)

Чихладзе М. С. [223](#_page223)

Чосич Д. [427](#_page427)

Чудинова А. Д. [242](#_page242)

Чулей Л. [452](#_page452)

Шалль Э. [482](#_page482) – [484](#_page484)

Шаляпин Ф. И. [102](#_page102), [237](#_page237), [248](#_page248), [251](#_page251), [253](#_page253), [581](#_page581)

Шаншиашвили С. И. [221](#_page221)

Шаповаленко Н. Н. [27](#_page027)

Шаповалов В. В. [587](#_page587)

Шапорин Ю. А. [171](#_page171)

Шатрин А. Б. [341](#_page341), [366](#_page366), [367](#_page367)

Шатров М. Ф. [453](#_page453), [457](#_page457)

Шаховская Г. А. [226](#_page226)

Шаховской А. А. [527](#_page527)

Шебалин В. Я [50](#_page050)

Шевалье М. [52](#_page052), [149](#_page149), [150](#_page150)

Шекспир В. [30](#_page030), [60](#_page060) – [68](#_page068), [86](#_page086), [118](#_page118), [120](#_page120), [140](#_page140), [174](#_page174), [176](#_page176), [195](#_page195) – [197](#_page197), [221](#_page221), [236](#_page236), [318](#_page318), [323](#_page323), [326](#_page326), [335](#_page335), [375](#_page375), [376](#_page376), [415](#_page415), [437](#_page437), [438](#_page438), [449](#_page449), [476](#_page476), [478](#_page478), [479](#_page479), [483](#_page483), [496](#_page496), [502](#_page502), {621} [525](#_page525), [534](#_page534), [539](#_page539), [547](#_page547), [562](#_page562), [563](#_page563), [576](#_page576), [579](#_page579), [582](#_page582)

Шербан М. [427](#_page427)

Шестаков Н. Я. [337](#_page337)

Шиллер Ф. [24](#_page024), [266](#_page266), [269](#_page269), [502](#_page502), [532](#_page532)

Шихматов Л. М. [57](#_page057)

Шкваркин В. В. [27](#_page027), [32](#_page032), [172](#_page172), [516](#_page516), [517](#_page517)

Шницер А. [301](#_page301)

Шолохов М. А. [343](#_page343)

Шометт М. [264](#_page264)

Шопен Ф. [234](#_page234)

Шостакович Д. Д. [67](#_page067), [104](#_page104), [110](#_page110), [111](#_page111), [119](#_page119), [123](#_page123), [178](#_page178)

Шоу Б. [297](#_page297), [323](#_page323), [324](#_page324), [457](#_page457), [495](#_page495)

Шпажинский И. В. [24](#_page024)

Шток И. В. [53](#_page053) – [56](#_page056)

Штоффер Я. З. [91](#_page091)

Штраус И. [171](#_page171), [172](#_page172), [174](#_page174), [196](#_page196), [276](#_page276), [277](#_page277)

Штраус Р. [276](#_page276)

Штраух М. М. [333](#_page333)

Шумский Ю. В [231](#_page231), [232](#_page232)

Щеглов Д. А. [12](#_page012), [20](#_page020), [27](#_page027), [29](#_page029)

Щепкин М. С. [24](#_page024), [509](#_page509)

Щербаков П. И. [486](#_page486)

Щукин Б. В. [114](#_page114), [119](#_page119), [166](#_page166) – [169](#_page169), [235](#_page235), [240](#_page240), [333](#_page333), [581](#_page581)

Эйслер Г. [485](#_page485)

Энгель Э. [265](#_page265)

Энрикец Ф. [438](#_page438)

Эрдман Б. Р. [267](#_page267)

Эрдман Н. Р. [74](#_page074), [374](#_page374), [515](#_page515), [569](#_page569)

Эсхил [425](#_page425)

Эфрос А. В. [308](#_page308), [366](#_page366), [368](#_page368), [369](#_page369), [458](#_page458), [556](#_page556) – [569](#_page569), [582](#_page582), [585](#_page585)

Эфрос Н. Е. [25](#_page025)

Эчеверри Р. [412](#_page412)

Эшантийон Ж. [411](#_page411)

Южин А. И [22](#_page022), [87](#_page087), [276](#_page276), [395](#_page395)

Юон К Ф. [87](#_page087), [210](#_page210), [337](#_page337)

Юра Г. П. [230](#_page230) – [232](#_page232)

Юрандот Е. [246](#_page246)

Юрьев Ю. М. [46](#_page046), [47](#_page047)

Юссено О. [411](#_page411), [414](#_page414)

Юткевич С. И [518](#_page518)

Яблочкина А. А. [87](#_page087), [290](#_page290)

Яковлев Н. К. [87](#_page087)

Яковченко Н. [231](#_page231)

Якут В. С. [224](#_page224) – [226](#_page226)

Яначек Л. [274](#_page274)

Яншин М. М. [77](#_page077), [114](#_page114), [307](#_page307), [31](#_page031) [456](#_page456), [505](#_page505)

Ярон Г. М. [239](#_page239)

# **{****622}** Указатель драматических и музыкально-драматических произведений

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)   [Э](#_b30)   [Ю](#_b31)   [Я](#_b32)

«Абесалом и Этери» З. П. Палиашвили [137](#_page137) – [139](#_page139)

«Агамемнон» В. Альфьери [470](#_page470) – [472](#_page472)

«Агония» по роману М. Крлежи «На грани безумия» [429](#_page429)

«Адриенна Лекуврер» Э. Скриба [71](#_page071), [525](#_page525)

«А зори здесь тихие…» Б. Л. Васильева [578](#_page578), [585](#_page585), [587](#_page587)

«Азорские острова» М. Ю. Левидова [116](#_page116), [117](#_page117)

«Анатэма» Л. Н. Андреева [124](#_page124)

«Андромаха» Ж. Расина [390](#_page390), [394](#_page394), [395](#_page395), [397](#_page397), [398](#_page398)

«Анконитанка» А. Беолько [434](#_page434), [435](#_page435)

«Анна» М. Ганиной [457](#_page457), [458](#_page458), [460](#_page460), [461](#_page461)

«Анна Каренина» по Л. Н. Толстому [200](#_page200), [538](#_page538), [539](#_page539), [586](#_page586)

«Антигона» Ж. Ануйя [412](#_page412), [413](#_page413), [458](#_page458) – [460](#_page460)

«Антигона» Софокла [327](#_page327), [585](#_page585)

«Антимиры» А. А. Вознесенского [572](#_page572)

«Антоний и Клеопатра» В. Шекспира [368](#_page368)

«Аристократы» Н. Ф. Погодина [100](#_page100) – [102](#_page102), [521](#_page521), [522](#_page522)

«Аул Гидже» Н. Я. Шестакова [337](#_page337)

«Балаганчик» А. А. Блока [327](#_page327)

«Баня» В. В. Маяковского [74](#_page074), [374](#_page374)

«Барсуки» Л. М. Леонова [72](#_page072), [92](#_page092), [93](#_page093), [169](#_page169)

«Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева [133](#_page133), [136](#_page136), [137](#_page137), [187](#_page187) – [190](#_page190), [198](#_page198)

«Бег» М. А. Булгакова [351](#_page351), [352](#_page352), [541](#_page541), [542](#_page542) (Хлудов)

«Бедная невеста» А. Н. Островского [162](#_page162) – [164](#_page164)

«Без вины виноватые» А. Н. Островского [32](#_page032), [33](#_page033), [35](#_page035), [41](#_page041), [75](#_page075), [236](#_page236) (Незнамов), [238](#_page238) (Шмага)

«Бенефис» по А. Н. Островскому [575](#_page575)

«Беспокойная старость» Л. Н. Рахманова [399](#_page399)

«Бесприданница» А. Н. Островскою [502](#_page502) (Лариса), [588](#_page588) (Лариса)

«Бессмертный» А. Н. Арбузова и А. К. Гладкова [178](#_page178)

«Бешеные деньги» А. Н. Островского [86](#_page086), [87](#_page087)

«Битва в пути» по Г. Е. Николаевой [288](#_page288), [497](#_page497)

«Блокада» В. В Иванова [6](#_page006), [254](#_page254), [356](#_page356) – [358](#_page358)

«Богема» Дж. Пуччини [380](#_page380), [444](#_page444)

«Болдинская осень» Ю. М. Свирина [513](#_page513)

«Большевики» М. Ф. Шатрова [453](#_page453) – [455](#_page455), [504](#_page504)

{623} «Бранд» Г. Ибсена [236](#_page236), [287](#_page287), [588](#_page588)

«Бранденбургские ворота» М. А. Светлова [216](#_page216), [496](#_page496)

«Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому [123](#_page123), [124](#_page124), [329](#_page329), [489](#_page489), [586](#_page586), [586](#_page586) (Мочалка)

«Бронепоезд 14‑69» В. В. Иванова [70](#_page070), [254](#_page254), [355](#_page355) – [358](#_page358)

«Бронзовый идол» Г. Павлова [28](#_page028), [30](#_page030)

«Будь готов» С. Г. Розанова [337](#_page337)

«Бунт женщин» Назыма Хикмета и В. Г. Комиссаржевского, по мотивам пьесы К. Сандербю [496](#_page496)

«В бурю» Т. Н. Хренникова [582](#_page582)

«В глухое царствование» Н. Н. Шаповаленко [27](#_page027)

«В добрый час!» В. С. Розова [556](#_page556)

«В дороге» В. С. Розова [497](#_page497)

«В степях Украины» А. Е. Корнейчука [230](#_page230), [232](#_page232)

«Вальс» М. Равеля [274](#_page274)

«Варвары» М. Горького [549](#_page549) – [551](#_page551)

«Васса Железнова» М. Горького [270](#_page270), [422](#_page422)

«Вдохновение» В. В. Иванова [358](#_page358), [360](#_page360), [361](#_page361)

«Великий государь» В. А. Соловьева [221](#_page221) – [223](#_page223)

«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка [328](#_page328), [501](#_page501) (Стелла, Брюно)

«Венгерская Электра» П. Борнемиса [441](#_page441), [442](#_page442)

«Венецианские близнецы» К. Гольдони [381](#_page381) – [386](#_page386), [389](#_page389), [407](#_page407)

«Веселые страницы» («Чудак покойник» К. Камюзо, «Муж всех жен» Маффио, «Дядюшка о трех ногах» П. А. Каратыгина) [90](#_page090), [91](#_page091)

«Вестсайдская история» А. Лорентса и Л. Бернстайна [292](#_page292), [317](#_page317) – [319](#_page319)

«Вечерний праздник» Л. Делиба [158](#_page158)

«Видение Розы» К.‑М. Вебера [158](#_page158)

«Вид с моста» А. Миллера [277](#_page277) – [279](#_page279)

«Визит старой дамы» Ф. Дюрренматта [317](#_page317)

«Вильгельм Телль» Дж. Россини [175](#_page175)

«Виндзорские насмешницы» В. Шекспира [497](#_page497)

«Виндзорские проказницы» В. А. Оранского [172](#_page172), [174](#_page174), [195](#_page195) – [198](#_page198)

«Виринея» Л. Н. Сейфуллиной и В. П. Правдухина [169](#_page169)

«Вишневый сад» А. П. Чехова [238](#_page238) (Епиходов), [252](#_page252), [282](#_page282), [307](#_page307), [534](#_page534), [564](#_page564), [566](#_page566), [567](#_page567), [587](#_page587)

«Власть тьмы» Л. Н. Толстого [289](#_page289), [506](#_page506), [507](#_page507)

«Влюбленные безумцы» Ж.‑Ф. Реньяра [392](#_page392)

«Волки» Р. Роллана [161](#_page161)

«Волки и овцы» А. Н. Островского [495](#_page495), [534](#_page534)

«Волчица» Дж. Верга [444](#_page444) – [447](#_page447)

«Вольпоне» Б. Джонсона [276](#_page276)

«Воскресение» по Л. Н. Толстому [10](#_page010), [70](#_page070), [122](#_page122), [125](#_page125), [254](#_page254), [327](#_page327), [490](#_page490), [586](#_page586)

«Враги» М. Горького [81](#_page081) – [85](#_page085), [119](#_page119), [122](#_page122), [200](#_page200), [240](#_page240) (Захар Бардин), [484](#_page484)

«Вредный элемент» В. В. Шкваркина [35](#_page035)

{624} «Все остается людям» С. И. Алешина [370](#_page370) – [373](#_page373), [541](#_page541), [542](#_page542)

«Всеми забытый» Назыма Хикмета [457](#_page457)

«Вступление» Ю. П. Германа [374](#_page374)

«Выбор без выбора» Г. Бригхауза [415](#_page415), [416](#_page416)

«Высоты» Ю. Н. Либединского [10](#_page010) – [13](#_page013)

«Выстрел» А. И. Безыменского [8](#_page008) – [10](#_page010), [14](#_page014), [49](#_page049), [74](#_page074)

«Вьюга» М. В. Шимкевича [70](#_page070)

«Гадибук» С. Ан-ского [72](#_page072), [492](#_page492)

«Гамлет» В. Шекспира [60](#_page060) – [68](#_page068), [72](#_page072), [212](#_page212), [234](#_page234), [236](#_page236), [282](#_page282), [275](#_page275), [430](#_page430), [439](#_page439), [441](#_page441) – [443](#_page443), [523](#_page523), [539](#_page539), [575](#_page575) – [578](#_page578), [585](#_page585), [586](#_page586)

«Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева [236](#_page236) (Горский)

«Генрих IV» В. Шекспира [555](#_page555)

«Герой нашего времени» по М. Ю. Лермонтову [569](#_page569)

«Гибель Фауста» Г. Берлиоза [157](#_page157)

«Гибель эскадры» А. Е. Корнейчука [88](#_page088), [89](#_page089), [496](#_page496), [552](#_page552)

«Глубокая провинция» М. А. Светлова [116](#_page116) – [118](#_page118)

«Глубокая разведка» А. А. Крона [176](#_page176), [177](#_page177), [215](#_page215), [216](#_page216)

«Голос недр» В. Н. Билль-Белоцерковского [19](#_page019)

«Голуби мира» В. В. Иванова [357](#_page357)

«Гольдони и его шестнадцать комедий» Феррари [282](#_page282), [283](#_page283)

«Голубой Дунай» И. Штрауса [276](#_page276), [277](#_page277)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова [10](#_page010), [236](#_page236) (Чацкий), [238](#_page238) (Загорецкий), [257](#_page257), [260](#_page260), [374](#_page374), [496](#_page496), [521](#_page521), [575](#_page575)

«Горячее сердце» А. Н. Островского [200](#_page200), [238](#_page238) (Градобоев), [254](#_page254), [255](#_page255), [259](#_page259), [261](#_page261) (Силан), [330](#_page330), [509](#_page509), [510](#_page510), [512](#_page512), [513](#_page513), [588](#_page588) (Хлынов)

«Господа Глембаевы» М. Крлежи [429](#_page429)

«Госпожа министерша» Б. Нушича [496](#_page496)

«Гроза» А. Н. Островского [111](#_page111), [125](#_page125), [238](#_page238) (Дикой), [282](#_page282), [523](#_page523), [533](#_page533), [534](#_page534), [575](#_page575), [579](#_page579)

«Гугеноты» Дж. Мейербера [106](#_page106) (Рауль)

«Далеко от Сталинграда» А. А. Сурова [219](#_page219)

«Далекое» А. Н. Афиногенова [116](#_page116), [117](#_page117), [240](#_page240)

«Дама с камелиями» А. Дюма-сына [327](#_page327), [328](#_page328), [375](#_page375)

«Дачники» М. Горького [439](#_page439), [485](#_page485)

«Два цвета» А. Г. Зака и И. К. Кузнецова [326](#_page326)

«Двенадцатая ночь» В. Шекспира [420](#_page420)

«Двенадцать молодцев из табакерки» В. В. Иванова [358](#_page358), [359](#_page359), [361](#_page361)

«Декабристы» Л. Г. Зорина [453](#_page453) – [455](#_page455), [504](#_page504)

«Дениза» А. Дюма-сына [152](#_page152) – [154](#_page154), [158](#_page158)

«День остановить нельзя» А. В. Спешнева [289](#_page289)

«Деревянные кони» по Ф. А. Абрамову [579](#_page579)

«Дерзость» Н. Ф. Погодина [310](#_page310), [311](#_page311)

«Десять дней, которые потрясли мир» по Дж. Риду [578](#_page578) – [580](#_page580)

{625} «Дети солнца» М. Горького [163](#_page163), [164](#_page164), [208](#_page208), [209](#_page209), [240](#_page240)

«Джайни Скикки» Дж. Пуччини [275](#_page275)

«Джи Би» А. Маклиша [301](#_page301), [302](#_page302)

«Джонни» Э. Кшенека [104](#_page104)

«Диалоги, с Рудзанте» А. Беолько [435](#_page435), [436](#_page436), [438](#_page438)

«Дикарь» по Вольтеру [32](#_page032)

«Дитя и волшебство» М. Равеля [274](#_page274)

«Дневник Анны Франк» Ф. Гудрича Я. А. Хаккета [279](#_page279), [280](#_page280)

«Дни и ночи» К. М. Симонова [216](#_page216)

«Дни Турбиных» М. А. Булгакова [15](#_page015), [70](#_page070), [200](#_page200), [252](#_page252), [200](#_page200), [261](#_page261), [288](#_page288), [310](#_page310), [347](#_page347), [350](#_page350) – [352](#_page352), [354](#_page354)

«Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта [282](#_page282), [569](#_page569), [580](#_page580)

«Добряки» Л. Г. Зорина [457](#_page457)

«Доктор Штокман» Г. Ибсена [287](#_page287)

«Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера [258](#_page258), [560](#_page560), [562](#_page562), [563](#_page563), [587](#_page587)

«Дон Карлос» Ф. Шиллера [531](#_page531), [532](#_page532)

«Дон Кихот» М. А. Булгакова по М. Сервантесу [354](#_page354)

«Дон Кихот» Л. Минкуса [146](#_page146)

«Достигаев и другие» М. Горького [82](#_page082)

«Доходное место» А. Н. Островского [501](#_page501)

«Дочь мадам Анго» («Дочь Анго») Ш. Лекока [103](#_page103), [107](#_page107), [108](#_page108), [124](#_page124), [140](#_page140) – [142](#_page142), [144](#_page144), [172](#_page172)

«Драматическая песня» по роману Н. А. Островского «Как закалялась сталь» [506](#_page506)

«Друг мой, Колька!» А. Г. Хмелика [308](#_page308), [309](#_page309), [368](#_page368), [556](#_page556)

«Дульцинея Тобосская» А. М. Володина [505](#_page505)

«Дума про Опанаса» Э. Г. Багрицкого [458](#_page458)

«Дядюшкин сон» по Ф. М. Достоевскому [261](#_page261), [489](#_page489)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова [200](#_page200), [246](#_page246), [248](#_page248), [305](#_page305) – [307](#_page307), [585](#_page585)

«Евгений Онегин» П. И. Чайковского [106](#_page106) (Ленский)

«Египетские ночи» — композиция из «Цезаря и Клеопатры» Б. Шоу,

«Египетских ночей» А. С. Пушкина и «Антония и Клеопатры» В. Шекспира [525](#_page525) (Клеопатра)

«Егор Булычов и другие» М. Горького [72](#_page072), [75](#_page075), [125](#_page125), [167](#_page167), [538](#_page538), [579](#_page579)

«Железная стена» Б. К. Рынды-Алексеева [70](#_page070)

«Железный поток» по А. С. Серафимовичу [521](#_page521)

«Женитьба» Н. В. Гоголя [246](#_page246), [493](#_page493), [560](#_page560), [564](#_page564)

«Женитьба Михая Кочони», народная комедия [439](#_page439) – [441](#_page441)

«Женитьба Фигаро» («Безумный день, или Женитьба Фигаро») Бомарше [70](#_page070), [200](#_page200), [237](#_page237) (Фигаро), [252](#_page252), [256](#_page256), [274](#_page274), [390](#_page390), [395](#_page395) – [398](#_page398), [410](#_page410) – [412](#_page412), [493](#_page493) (Альмавива)

«Женщины в народном собрании» Аристофана [422](#_page422)

«Живой труп» Л. Н. Толстого [177](#_page177), [525](#_page525)

{626} «Жизнь Галилея» Б. Брехта [264](#_page264) – [266](#_page266), [381](#_page381), [575](#_page575), [580](#_page580)

«Жизнь игрока» В. Дюканжа и Дино [234](#_page234)

«Жизнь Человека» Л. Н. Андреева [327](#_page327)

«Жорж Данден» Ж.‑Б. Мольера [363](#_page363), [365](#_page365), [562](#_page562)

«Забавный случай» К. Гольдони [497](#_page497)

«Заговор чувств» Ю. К. Олеши [16](#_page016), [17](#_page017), [72](#_page072), [116](#_page116), [463](#_page463) – [465](#_page465), [468](#_page468)

«Заза» П. Бертона [42](#_page042)

«Заира» Вольтера [391](#_page391), [392](#_page392), [394](#_page394)

«Заложник» Б. Биэна [431](#_page431), [432](#_page432)

«Записки сумасшедшего» по Н. В. Гоголю [460](#_page460)

«Заседание парткома» А. Гельмана [554](#_page554), [555](#_page555)

«Земля дыбом» С. М. Третьякова по пьесе М. Мартине «Ночь» [73](#_page073), [328](#_page328)

«Зигфрид» Ж. Жироду [159](#_page159)

«Зори» Э. Верхарна [22](#_page022), [302](#_page302)

«Зыковы» М. Горького [502](#_page502)

«Иван Миронович» Е. Н. Чирикова [254](#_page254)

«Иванов» А. П. Чехова [306](#_page306), [587](#_page587)

«Игра любви и случая» Ж.‑Ф. Реньяра [392](#_page392)

«Идиот» по Ф. М. Достоевскому [489](#_page489)

«Изюминка на солнце» Л. Хэнсберри [304](#_page304), [305](#_page305)

«Икар» С. Лифаря [158](#_page158), [159](#_page159)

«Инженер Мерц» Л. В. Никулина [19](#_page019), [20](#_page020)

«Интервенция» Л. И. Славина [519](#_page519)

«Иосиф Прекрасный» Р. Штрауса [276](#_page276)

«Иркутская история» А. Н. Арбузова [307](#_page307), [308](#_page308), [333](#_page333), [367](#_page367), [523](#_page523), [543](#_page543)

«Испанский час» М. Равеля [274](#_page274)

«История лошади» по повести Л. Н. Толстого «Холстомер» [551](#_page551), [552](#_page552)

«История Стефана Фостера» П. Грина [296](#_page296)

«Кавказский меловой круг» Б. Брехта [442](#_page442), [580](#_page580)

«Каждый по-своему» Л. Пиранделло [381](#_page381), [386](#_page386) – [389](#_page389)

«Калиновая Роща» А. Е. Корнейчука [230](#_page230) – [232](#_page232)

«Каменное гнездо» Х. Вуолийоки [269](#_page269) – [271](#_page271)

«Канун весны» С. Жеромского [399](#_page399), [402](#_page402) – [404](#_page404)

«Карманьола» В. А. Фемилиди [181](#_page181)

«Карменсита и солдат» («Кармен») Ж. Бизе [104](#_page104), [106](#_page106) – [110](#_page110), [125](#_page125)

«Карнавал» И.‑Л. Караджале [449](#_page449) – [451](#_page451), [453](#_page453)

«Карьера Артуро Уи» Б. Брехта [476](#_page476), [478](#_page478) – [480](#_page480), [482](#_page482) – [484](#_page484)

«Катерина Измайлова» Д. Д. Шостаковича [104](#_page104), [106](#_page106), [111](#_page111), [119](#_page119), [124](#_page124), [126](#_page126)

«Кинороман» Г. Кайзера [30](#_page030) – [32](#_page032), [35](#_page035)

«Клеш задумчивый» Н. Львова [6](#_page006), [10](#_page010)

«Клоп» В. В. Маяковского [49](#_page049), [74](#_page074), [374](#_page374)

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера [61](#_page061), [65](#_page065), [72](#_page072), [212](#_page212), [236](#_page236)

{627} «Когда ломаются копья» Н. Ф. Погодина [311](#_page311)

«Кола Брюньон» по Р. Роллану [505](#_page505)

«Когда улыбаются звезды» А. Е. Корнейчука [289](#_page289)

«Колпак с бубенчиками» Л. Пиранделло [343](#_page343) – [345](#_page345), [386](#_page386)

«Командарм 2» И. Л. Сельвинского [10](#_page010), [16](#_page016), [17](#_page017), [52](#_page052)

«Комедия ошибок» В. Шекспира [375](#_page375), [377](#_page377)

«Комик XVII столетия» А. Н. Островского [29](#_page029)

«Комическая иллюзия» П. Корнеля [157](#_page157), [159](#_page159), [160](#_page160)

«Компромисс Наиб-хана» В. В. Иванова [357](#_page357), [358](#_page358)

«Конек-Горбунок» Э. Пуни [198](#_page198)

«Конец — делу венец» В. Шекспира [27](#_page027), [31](#_page031)

«Коппелия» Л. Делиба [172](#_page172)

«Кориолан» Б. Брехта по В. Шекспиру [477](#_page477) – [480](#_page480), [482](#_page482) – [484](#_page484)

«Корневильские колокола» Р. Планкетта [108](#_page108), [142](#_page142)

«Король Лир» В. Шекспира [111](#_page111), [120](#_page120), [237](#_page237), [375](#_page375) – [377](#_page377)

«Король-олень» К. Гоцци [160](#_page160)

«Корсар» А. Адана [180](#_page180)

«Кочубей» А. А. Первенцева [164](#_page164) – [166](#_page166), [522](#_page522)

«Кошка на раскаленной крыше» Т. Уильямса [278](#_page278), [303](#_page303)

«Красный мак» Р. М. Глиэра [48](#_page048), [50](#_page050), [118](#_page118), [180](#_page180)

«Кремлевские куранты» Н. Ф. Погодина [312](#_page312), [316](#_page316)

«Кукла» по Б. Прусу [244](#_page244), [245](#_page245), [247](#_page247)

«Кукольный дом» («Нора») Г. Ибсена [421](#_page421), [588](#_page588)

«Лебединое озеро» П. И. Чайковского [111](#_page111), [157](#_page157), [178](#_page178), [198](#_page198) (Одиллия), [331](#_page331)

«Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского [167](#_page167)

«Ленинградский проспект» И. Штока [497](#_page497)

«Лес» А. Н. Островского [238](#_page238) (Аркашка), [327](#_page327), [374](#_page374), [528](#_page528), [559](#_page559)

«Леший» А. П. Чехова [305](#_page305), [306](#_page306)

«Лизистрата» Аристофана [104](#_page104), [124](#_page124), [211](#_page211), [422](#_page422), [532](#_page532)

«Линия огня» Н. Н. Никитина [75](#_page075)

«Лиса и виноград» Г. Фигейреду [555](#_page555)

«Лодочница» Н. Ф. Погодина [311](#_page311), [523](#_page523)

«Лола» С. Н. Василенко (с использованием музыки Альбениса, Альвареса и др.) [176](#_page176), [199](#_page199)

«Ломоносов» В. В. Иванова [357](#_page357)

«Любовь за любовь» У. Конгрива [415](#_page415) – [417](#_page417)

«Любовь под вязами» Ю. О’Нила [72](#_page072), [75](#_page075)

«Любовь Яровая» К. А. Тренева [70](#_page070), [496](#_page496)

«Люди с чистой совестью» по П. П. Вершигоре [217](#_page217) – [220](#_page220)

«Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти [377](#_page377) – [379](#_page379)

«Мадам Бовари» («Госпожа Бовари») по Г. Флоберу [155](#_page155), [329](#_page329), [525](#_page525)

«Мадемуазель Фифи» Ц. А. Кюи [174](#_page174)

{628} «Макар Дубрава» А. Е. Корнейчука [230](#_page230) – [232](#_page232)

«Маленькая студентка» Н. Ф. Погодина [289](#_page289), [309](#_page309)

«Маленькие трагедии» («Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Скупой рыцарь») А. С. Пушкина [291](#_page291)

«Маленький принц» по А. де Сент-Экзюпери [460](#_page460)

«Мамаша Кураж и ее дети» Б. Брехта [484](#_page484), [580](#_page580)

«Мандат» Н. Р. Эрдмана [74](#_page074), [328](#_page328)

«Маньчжурия — Рига» П. Н. Фурманского [78](#_page078) – [81](#_page081)

«Мария» А. Д. Салынского [502](#_page502)

«Мария Стюарт» Ф. Шиллера [240](#_page240), [266](#_page266) – [269](#_page269), [588](#_page588)

«Мария Тюдор» В. Гюго [262](#_page262) – [264](#_page264)

«Мартин Боруля» И. К Карпенко-Карого [230](#_page230) – [232](#_page232)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова [328](#_page328), [373](#_page373), [491](#_page491), [497](#_page497), [586](#_page586)

«Материнское поле» по Ч. Айтматову [369](#_page369), [457](#_page457) – [459](#_page459), [461](#_page461)

«Матросы из Катарро» Ф. Вольфа [75](#_page075) – [78](#_page078)

«Мать» Б. Брехта по М. Горькому [476](#_page476) (Пелагея Власова), [477](#_page477) – [480](#_page480), [482](#_page482), [484](#_page484)

«Мать» по М. Горькому [161](#_page161), [577](#_page577)

«Машенька» А. Н. Афиногенова [496](#_page496)

«Медея» Ж. Ануйя [458](#_page458) – [460](#_page460)

«Медея» Еврипида [426](#_page426), [523](#_page523)

«Мертвые души» по Н. В. Гоголю [250](#_page250) (Чичиков), [257](#_page257), [330](#_page330), [354](#_page354), [528](#_page528), [532](#_page532), [533](#_page533), [538](#_page538)

«Месяц в деревне» И. С. Тургенева [413](#_page413), [414](#_page414), [421](#_page421) (Наталья Петровна)

«Метаморфозы бродячего музыканта» П. Де Филиппо [407](#_page407) – [410](#_page410)

«Метель» Л. М. Леонова [507](#_page507)

«Мешок соблазнов» по М. Твену [227](#_page227)

«Мещане» М. Горького [82](#_page082), [120](#_page120), [121](#_page121), [206](#_page206) – [208](#_page208), [439](#_page439), [485](#_page485), [550](#_page550), [551](#_page551)

«Мещанин во дворянстве» Ж.‑Б. Мольера [258](#_page258), [390](#_page390), [393](#_page393) (Журден), [397](#_page397)

«Мизантроп» Ж.‑Б. Мольера [154](#_page154), [157](#_page157), [397](#_page397)

«Минувшие годы» Н. Ф. Погодина [311](#_page311)

«Мистерия-буфф» В. В. Маяковского [73](#_page073), [374](#_page374)

«Мнимый больной» Ж.‑Б. Мольера [258](#_page258), [259](#_page259), [397](#_page397)

«Много шума из ничего» В. Шекспира [294](#_page294), [510](#_page510) (Бенедикт), [512](#_page512)

«Мой бедный Марат» А. Н. Арбузова [558](#_page558)

«Мой друг» Н. Ф. Погодина [312](#_page312), [334](#_page334) (Гай), [335](#_page335)

«Молодая гвардия» по А. А. Фадееву [215](#_page215), [523](#_page523)

«Моль» Н. Ф. Погодина [315](#_page315)

«Мольба о жизни» Ж. Деваля [421](#_page421)

«Мольер» («Кабала святош») М. А. Булгакова [352](#_page352), [354](#_page354), [560](#_page560), [569](#_page569)

«Москва с точки зрения» В. З. Масса, Н. Р. Эрдмана, В. Я. Типота, Д. Г. Гутмана [515](#_page515) [617](#_page617)

«Моя прекрасная леди» по «Пигмалиону» Б. Шоу, музыка Ф. Лоу [297](#_page297), [317](#_page317), [318](#_page318)

{629} «Моя семья» Э. Де Филиппо [341](#_page341)

«Мстислав Удалой» И. Л. Прута [75](#_page075) – [78](#_page078), [88](#_page088), [89](#_page089), [496](#_page496)

«Муж и жена» А. Фредро [244](#_page244), [245](#_page245), [247](#_page247)

«Музыкальный человек» М. Уилсона [298](#_page298), [317](#_page317)

«Мэр района Сайнита» Э. Де Филиппо [346](#_page346)

«На бойком месте» А. Н. Островского [177](#_page177)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского [125](#_page125), [177](#_page177), [200](#_page200), [259](#_page259), [518](#_page518)

«На дне» М. Горького [237](#_page237) (Барон), [282](#_page282), [286](#_page286), [287](#_page287), [485](#_page485) – [489](#_page489), [588](#_page588) (Барон)

«Народовольцы» А. Свободина [453](#_page453) – [455](#_page455), [504](#_page504)

«Нас где-то ждут» А. Н. Арбузова [368](#_page368)

«Настанет время» Р. Роллана [27](#_page027), [29](#_page029)

«Наталья Тарпова» С. А. Семенова [18](#_page018)

«Начальник станции» И. О. Мосашвили [221](#_page221), [223](#_page223)

«Нашествие» Л. М. Леонова [176](#_page176), [177](#_page177)

«Неаполь — город миллионеров» Э. Де Филиппо [341](#_page341) (Дженнаро), [342](#_page342), [344](#_page344) – [346](#_page346)

«Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского [162](#_page162), [163](#_page163)

«Не взирая на лица» В. Пономарева [7](#_page007), [8](#_page008), [12](#_page012), [13](#_page013)

«Негр» Ю. О’Нила [72](#_page072), [75](#_page075)

«Негритенок и обезьяна» Н. И. Сац и С. Г. Розанова [337](#_page337)

«Неизвестная» А. Биссона [233](#_page233)

«Неписаный закон» В. Пистоленко [291](#_page291)

«Не сдадимся» С. А. Семенова [116](#_page116)

«Не склонившие головы» Н. Дугласа и Г.‑Дж. Смита [546](#_page546)

«Николай I и декабристы» А. Р. Кугеля [240](#_page240) (Николай I)

«Николай Ставрогин» по роману Ф. М. Достоевского «Бесы» [124](#_page124)

«Носороги» Э. Ионеско [321](#_page321) – [323](#_page323)

«Ночь ошибок» О. Гольдсмита [177](#_page177)

«Ночь перед рождеством» Б. В. Асафьева [192](#_page192) – [195](#_page195), [198](#_page198)

«Нырятин» И. Штока [53](#_page053) – [56](#_page056)

«Обмен» Ю. Трифонова [580](#_page580)

«Овечий источник» Лопе де Вега [161](#_page161)

«Огненный мост» Б. С. Ромашова [19](#_page019)

«Олеко Дундич» А. Г. Ржешевского и М. А. Каца [178](#_page178)

«Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского [327](#_page327), [328](#_page328), [525](#_page525), [552](#_page552)

«Орест» В. Альфьери [280](#_page280) – [282](#_page282), [470](#_page470)

«Орестея» Эсхила [211](#_page211)

«Орлеанская дева» Ф. Шиллера [240](#_page240), [588](#_page588) (Жанна д’Арк)

«Орфей в аду» Ж. Оффенбаха [140](#_page140)

«Орфей и Эвридика» Х.‑В. Глюка [373](#_page373)

«Осенние скрипки» И. Д. Сургучева [234](#_page234), [254](#_page254)

{630} «Отелло» В. Шекспира [120](#_page120), [221](#_page221) – [223](#_page223), [237](#_page237) (Яго), [415](#_page415), [417](#_page417) – [419](#_page419), [563](#_page563), [564](#_page564)

«Отечественная война» по роману Л. Н. Толстого «Война и мир» [175](#_page175)

«Откровение» по роману Д. Чосича «Раздел» [427](#_page427) – [429](#_page429)

«Офицер запаса» А. А. Крона [215](#_page215)

«Павшие и живые». Композиция Д. Самойлова, Б. Грибанова, Ю. Любимова [571](#_page571), [572](#_page572), [578](#_page578)

«Пархоменко» В. В. Иванова [357](#_page357)

«Паяцы» Р. Леонкавалло [42](#_page042), [275](#_page275)

«Первая Конная» В. В. Вишневского [48](#_page048)

«Первые радости» по К. А. Федину [569](#_page569)

«Переплав» Д. А. Щеглова [12](#_page012), [13](#_page013), [19](#_page019), [20](#_page020), [29](#_page029), [35](#_page035)

«Перикола» Ж. Оффенбаха [104](#_page104), [142](#_page142) – [144](#_page144), [169](#_page169)

«Персы» Эсхила [425](#_page425), [426](#_page426)

«Петербургские сновидения» по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» [489](#_page489) – [492](#_page492), [499](#_page499)

«Пигмалион» Б. Шоу [297](#_page297)

«Питер Пэн» Дж. Барри [294](#_page294) – [296](#_page296)

«Пламя Парижа» Б. В. Асафьева [133](#_page133)

«Платонов» А. П. Чехова [305](#_page305)

«Плоды просвещения» Л. Н. Толстого [254](#_page254)

«Победители» Б. Ф. Чирскова [216](#_page216), [221](#_page221) – [223](#_page223)

«Повесть о настоящем человеке» по Б. Н. Полевому [457](#_page457)

«Погребение» А. Монье [413](#_page413)

«Под Москвой» Д. Б. Кабалевского [176](#_page176), [177](#_page177)

«Поднятая целина» по М. А. Шолохову [552](#_page552), [553](#_page553)

«Подросток» по Ф. М. Достоевскому [489](#_page489)

«Подсвечник» А. де Мюссе [155](#_page155) – [157](#_page157), [159](#_page159)

«Поле и дорога» В. В. Иванова [358](#_page358), [362](#_page362)

«Половчанские сады» Л. М. Леонова [537](#_page537), [582](#_page582)

«Полубарские затеи» А. А. Шаховского [527](#_page527)

«Посадник» А. К. Толстого [70](#_page070)

«После бала» Н. Ф. Погодина [311](#_page311), [314](#_page314), [334](#_page334), [335](#_page335)

«Последние» М. Горького [505](#_page505)

«Последние дни» («Пушкин») М. А. Булгакова [352](#_page352) – [354](#_page354)

«Последний решительный» В. В. Вишневского [48](#_page048) – [53](#_page053), [73](#_page073), [74](#_page074), [374](#_page374)

«Последняя жертва» А. Н. Островского [199](#_page199) – [205](#_page205), [230](#_page230) – [232](#_page232)

«Послушайте!» по В. В. Маяковскому [574](#_page574)

«Потерянное письмо» И.‑Л. Караджале [283](#_page283)

«Похождения Бальзаминова» А. Н. Островского [32](#_page032), [33](#_page033), [35](#_page035)

«Поэма о правде» М. И. Алигер [216](#_page216)

«Поэма о топоре» Н. Ф. Погодина [311](#_page311), [312](#_page312), [335](#_page335)

«Президенты и бананы» О. Генри [32](#_page032)

«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха [140](#_page140) – [145](#_page145)

{631} «Преступление и наказание» по Ф. М. Достоевскому [399](#_page399), [404](#_page404) – [406](#_page406)

«Привидения» Г. Ибсена [85](#_page085), [86](#_page086), [254](#_page254)

«Призраки» Э. Де Филиппо [340](#_page340), [344](#_page344), [345](#_page345) (Паскуале)

«Принцесса Брамбилла» по Э.‑Т.‑А. Гофману [71](#_page071)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци [25](#_page025), [26](#_page026), [63](#_page063), [72](#_page072), [160](#_page160), [167](#_page167), [212](#_page212), [383](#_page383), [492](#_page492), [493](#_page493) (Калаф)

«Провинциальная история» Л. М. Леонова [92](#_page092), [94](#_page094), [95](#_page095), [98](#_page098)

«Продавцы славы» М. Паньоля и П. Нивуа [249](#_page249)

«Проказницы» К. Гольдони [280](#_page280)

«Простая вещь» Б. А. Лавренева [495](#_page495)

«Профессия миссис Уоррен» Б. Шоу [457](#_page457)

«Профессор Буйко» Я. В. Баша [230](#_page230), [232](#_page232)

«Профессор Сторицын» Л. Н. Андреева [507](#_page507)

«Псиша» Ю. Д. Беляева [527](#_page527)

«Птицы» Аристофана [423](#_page423) – [425](#_page425)

«Пугачев» С. А. Есенина [580](#_page580)

«Пугачев и Екатерина II» Д. П. Смолина [27](#_page027), [28](#_page028), [30](#_page030)

«Пурга» Д. А. Щеглова [29](#_page029)

«Путина» Ю. Л. Слезкина [53](#_page053), [56](#_page056), [57](#_page057), [61](#_page061), [62](#_page062)

«Пушкин» А. П. Глобы [224](#_page224) – [226](#_page226)

«Разбег» В. Ставского и Г. Павлюченко [521](#_page521)

«Разгром» по А. А. Фадееву [70](#_page070)

«Разлом» Б. А. Лавренева [61](#_page061), [65](#_page065)

«Рассвет над Москвой» А. А. Сурова [235](#_page235)

«Растеряева улица» по Г. И. Успенскому [70](#_page070)

«Растратчики» В. П. Катаева [70](#_page070)

«Ревизор» Н. В. Гоголя [238](#_page238) (городничий), [254](#_page254), [282](#_page282), [301](#_page301), [374](#_page374), [481](#_page481), [501](#_page501), [511](#_page511) (Хлестаков), [521](#_page521), [547](#_page547), [548](#_page548), [559](#_page559), [574](#_page574)

«Реквием» Л. Н. Андреева [531](#_page531)

«Рельсы гудят» В. М. Киршона [19](#_page019)

«Риголетто» Дж. Верди [106](#_page106) (герцог)

«Ричард III» В. Шекспира [237](#_page237) (Ричард)

«Родина» Г. Зудермана [42](#_page042)

«Ромео и Джульетта» В. Шекспира [85](#_page085), [86](#_page086), [292](#_page292), [318](#_page318), [331](#_page331), [335](#_page335), [444](#_page444), [447](#_page447) – [449](#_page449), [501](#_page501)

«Росс» Т. Раттигана [320](#_page320)

«Русские люди» К. М. Симонова [175](#_page175)

«Рыбаки» Р. Вивиани [272](#_page272)

«Рыжик» Ж. Ренара [390](#_page390), [393](#_page393)

«Рычи, Китай!» С. М. Третьякова [501](#_page501)

«С любимыми не расставайтесь» А. М. Володина [586](#_page586)

«С любовью не шутят» П. Кальдерона [227](#_page227)

«Садко» Н. А. Римского-Корсакова [111](#_page111)

{632} «Самум» А. Р. Ленормана [155](#_page155) – [157](#_page157), [155](#_page155)

«Свадьба» С. Выспяньского [399](#_page399) – [403](#_page403)

«Свадьба» А. П. Чехова [167](#_page167), [492](#_page492)

«Свадьба с приданым» Н. М. Дьяконова [226](#_page226) – [229](#_page229), [518](#_page518)

«Свечка погасла» А. Фредро [248](#_page248)

«Святая Иоанна» Б. Шоу [323](#_page323)

«Святая ночь» П. Карваша [461](#_page461)

«Северный ветер» Л. К. Книппера [104](#_page104), [107](#_page107)

«Севильский цирюльник» Бомарше [410](#_page410) – [412](#_page412)

«Севильский цирюльник» Дж. Россини [380](#_page380)

«Семья» И. Ф. Попова [422](#_page422) (мать Ленина, Мария Ильинична)

«Серафим, или Три главы из жизни Крамольникова» Л. Г. Зорина [457](#_page457), [458](#_page458)

«Сестры Жерар» А. Деннери и Э. Кормона [255](#_page255), [256](#_page256)

«Сид» П. Корнеля [245](#_page245), [247](#_page247), [248](#_page248), [390](#_page390), [393](#_page393), [395](#_page395)

«Синяя птица» М. Метерлинка [524](#_page524), [551](#_page551)

«Сирано де Бержерак» Э. Ростана [505](#_page505)

«Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха [143](#_page143), [172](#_page172)

«Сказки старого Арбата» А. Н. Арбузова [510](#_page510), [511](#_page511), [513](#_page513), [560](#_page560)

«Скупой» Ж.‑Б. Мольера [397](#_page397)

«Скупой рыцарь» А. С. Пушкина [541](#_page541)

«Скутаревский» Л. М. Леонова [92](#_page092), [95](#_page095) – [98](#_page098)

«Сладкоголосая птица юности» Т. Уильямса [303](#_page303), [304](#_page304)

«Слуга двух господ» К. Гольдони [282](#_page282), [283](#_page283), [381](#_page381), [407](#_page407)

«Смена героев» Б. С. Ромашова [41](#_page041) – [47](#_page047)

«Смерть Занда» Ю. К. Олеши [465](#_page465), [466](#_page466)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина [521](#_page521)

«Смешные жеманницы» Ж.‑Б. Мольера [391](#_page391), [392](#_page392)

«Снег» Н. Ф. Погодина [314](#_page314), [315](#_page315)

«Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова [178](#_page178)

«Снимается кино» Э. С. Радзинского [560](#_page560)

«Собака на сене» Лопе де Вега [501](#_page501) (Диана, Теодоро)

«Совесть» по Д. Павловой [496](#_page496)

«Сомов и другие» М. Горького [240](#_page240) – [244](#_page244)

«Сонет Петрарки» Н. Ф. Погодина [316](#_page316)

«Соперницы» («Тщетная предосторожность») Л. Гертеля [134](#_page134) – [136](#_page136), [181](#_page181) – [188](#_page188), [190](#_page190), [192](#_page192), [195](#_page195), [198](#_page198)

«Список благодеяний» Ю. К. Олеши [74](#_page074), [465](#_page465), [467](#_page467), [468](#_page468)

«Справедливость — мое ремесло» Л. Жуховицкого [510](#_page510) – [513](#_page513)

«Спутники» по В. Ф. Пановой [219](#_page219)

«Спящая красавица» П. И. Чайковского [158](#_page158)

«Средство Макропулоса» К. Чапека [457](#_page457)

«Старик» М. Горького [208](#_page208) – [211](#_page211)

«Старые друзья» Л. А. Малюгина [216](#_page216), [219](#_page219), [220](#_page220)

«Страсти Господни» А. Гребана [147](#_page147)

{633} «Страх» А. Н. Афиногенова [70](#_page070), [116](#_page116)

«Строитель Сольнес» Г. Ибсена [53](#_page053), [58](#_page058) – [60](#_page060)

«Суворов» С. Н. Василенко [174](#_page174)

«Суета» И. К. Карпенко-Карого [230](#_page230) – [232](#_page232)

«Сумерки театра» А.‑Р. Ленормана [151](#_page151)

«Тайна замка Кенильворт» («Эмми Робсар») по В. Гюго [28](#_page028)

«Такая, как ты хочешь» Л. Пиранделло [470](#_page470), [472](#_page472) – [475](#_page475)

«Такие времена» Е. Юрандота [246](#_page246), [247](#_page247)

«Таланты и поклонники» А. Н. Островского [41](#_page041), [201](#_page201), [202](#_page202), [252](#_page252), [255](#_page255)

«Таня» А. Н. Арбузова [502](#_page502)

«Тартюф» Ж.‑Б. Мольера [255](#_page255), [363](#_page363) – [365](#_page365), [390](#_page390), [393](#_page393), [397](#_page397), [575](#_page575)

«Татьяна Репина» А. С. Суворина [42](#_page042)

«Темп» Н. Ф. Погодина [57](#_page057), [62](#_page062), [309](#_page309) – [311](#_page311), [314](#_page314)

«Торжество любви» П. Мариво [262](#_page262)

«Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева [237](#_page237) (Тот), [507](#_page507)

«Травиата» Дж. Верди [104](#_page104), [106](#_page106) – [111](#_page111), [119](#_page119), [122](#_page122), [124](#_page124) – [127](#_page127), [130](#_page130), [172](#_page172), [180](#_page180), [254](#_page254), [586](#_page586)

«Третья патетическая» Н. Ф. Погодина [287](#_page287), [288](#_page288), [312](#_page312), [315](#_page315), [316](#_page316)

«Треуголка» («Хозяйка мельницы») С. Н. Василенко (с использованием музыки М. Де Фальи и И. Альбениса) [135](#_page135), [186](#_page186)

«Трехгрошовая опера» Б. Брехта [439](#_page439) – [441](#_page441), [451](#_page451) – [453](#_page453), [484](#_page484)

«Три мешка сорной пшеницы» по В. Ф. Тендрякову [554](#_page554), [555](#_page555), [586](#_page586)

«Три мушкетера» по А. Дюма-отцу [363](#_page363) – [365](#_page365)

«Три сестры» А. П. Чехова [200](#_page200), [237](#_page237) (Тузенбах), [301](#_page301), [307](#_page307), [564](#_page564) – [566](#_page566), [587](#_page587)

«Три толстяка» Ю. К. Олеши [463](#_page463), [465](#_page465), [466](#_page466)

«33 обморока» («Юбилей», «Медведь», «Предложение») А. П. Чехова [375](#_page375)

«Троил и Крессида» В. Шекспира [323](#_page323), [324](#_page324)

«Труадек» Ж. Ромена [61](#_page061)

«Трубадур» Дж. Верди [380](#_page380)

«Трус» А. А. Крона [116](#_page116), [117](#_page117)

«Турандот» Дж. Пуччини [377](#_page377), [379](#_page379)

«Турок-неаполитанец» Э. Скарпетта [284](#_page284), [408](#_page408)

«Тяжелые времена» Э. Бурде [152](#_page152)

«У времени в плену» А. П. Штейна [519](#_page519)

«У жизни в лапах» К. Гамсуна [234](#_page234), [419](#_page419)

«Украденное счастье» И. Я Франко [230](#_page230) – [232](#_page232)

«Укрощение строптивой» В. Шекспира [335](#_page335), [437](#_page437), [438](#_page438), [510](#_page510) (Петруччо)

«Улица радости» Н. А. Зархи [75](#_page075)

«Умка — белый медведь» И. Л. Сельвинского [116](#_page116)

«Униженные и оскорбленные» по Ф. М. Достоевскому [420](#_page420)

«Унтиловск» Л. М. Леонова [92](#_page092), [94](#_page094) – [98](#_page098), [256](#_page256), [262](#_page262), [538](#_page538)

{634} «Усмирение Бададошкина» Л. М. Леонова [92](#_page092), [95](#_page095) – [98](#_page098)

«Ученик дьявола» Б. Шоу [495](#_page495)

«Учитель Бубус» А. М. Файко [521](#_page521)

«Фабричная девчонка» А. М. Володина [457](#_page457)

«Факел в темноте» Г. Д’Аннунцио [279](#_page279)

«Фамира-кифарэд» И. Ф. Анненского [329](#_page329)

«Фантастическая симфония» Г. Берлиоза [276](#_page276), [277](#_page277)

«Фауст» И.‑В. Гете [530](#_page530)

«Федра» Ж. Расина [71](#_page071), [394](#_page394), [395](#_page395), [431](#_page431), [525](#_page525)

«Филумена Мартурано» Э. Де Филиппо [339](#_page339) – [343](#_page343), [345](#_page345), [367](#_page367)

«Фриц Бауэр» В. А. Селиховой и Н. И. Сац [337](#_page337)

«Фронт» А. Е. Корнейчука [175](#_page175), [177](#_page177), [178](#_page178)

«Хевисбери Гоча» С. Шаншиашвили по повести А. Казбеги [221](#_page221), [223](#_page223)

«Хлеб» В. М. Киршона [70](#_page070)

«Хозяин» по М. Горькому [238](#_page238) (Хозяин)

«Хозяйка гостиницы» К. Гольдони [432](#_page432) – [434](#_page434)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [507](#_page507)

«Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу [324](#_page324)

«Цианистый калий» Ф. Вольфа [36](#_page036) – [41](#_page041)

«Цыганский барон» И. Штрауса [172](#_page172), [174](#_page174)

«Цыганы» С. Н. Василенко [137](#_page137), [187](#_page187) – [192](#_page192), [194](#_page194), [196](#_page196), [198](#_page198)

«Чайка» А. П. Чехова [42](#_page042), [282](#_page282), [288](#_page288), [307](#_page307), [334](#_page334), [351](#_page351), [562](#_page562), [565](#_page565)

«Человек на все времена» Р. Болта [322](#_page322), [323](#_page323)

«Человек с портфелем» А. М. Файко [17](#_page017) – [19](#_page019), [21](#_page021), [501](#_page501)

«Человек с ружьем» Н. Ф. Погодина [316](#_page316)

«Человек со стороны» И. М. Дворецкого [567](#_page567), [568](#_page568)

«Что тот солдат, что этот» Б. Брехта [477](#_page477), [478](#_page478), [480](#_page480) (Гэли), [484](#_page484)

«Чудак» А. Н. Афиногенова [7](#_page007), [8](#_page008), [10](#_page010), [12](#_page012), [13](#_page013), [15](#_page015), [18](#_page018), [20](#_page020), [75](#_page075)

«Чудо святого Антония» М. Метерлинка [63](#_page063), [492](#_page492)

«Чужая тень» К. М. Симонова [247](#_page247)

«Чужой ребенок» В. В. Шкваркина [517](#_page517)

«Шантеклер» Э. Ростана [424](#_page424)

«Швейк во вторую мировую войну» Б. Брехта [484](#_page484)

«Шестеро персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло [280](#_page280), [386](#_page386)

«Шестое июля» М. Шатрова [457](#_page457)

«Школа жен» Ж.‑Б. Мольера [159](#_page159), [397](#_page397)

«Школа мужей» Ж.‑Б. Мольера [152](#_page152)

«Школа неплательщиков» Л. Вернейля [495](#_page495)

«Шопениана» Ф. Шопена [132](#_page132), [179](#_page179), [276](#_page276)

{635} «Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского [491](#_page491), [498](#_page498), [499](#_page499)

«Штраусиана» И. Штрауса [171](#_page171), [174](#_page174), [196](#_page196), [198](#_page198)

«Шулер» В. В. Шкваркина [31](#_page031), [32](#_page032)

«Эдип» Софокла [211](#_page211)

«Электра» Софокла [211](#_page211) – [213](#_page213), [426](#_page426)

«Энергичные люди» В. М. Шукшина [553](#_page553)

«Энциклопедисты» Л. Г. Зорина [457](#_page457), [458](#_page458)

«Эшелон» М. М. Рощина [560](#_page560), [568](#_page568), [587](#_page587)

«Юлий Цезарь» В. Шекспира [237](#_page237), [254](#_page254)

«Юлиус и Этель» Л. Кручковского [246](#_page246), [247](#_page247)

«Ярмарка тщеславия» по У. Теккерею [290](#_page290)

1. Отзывы оказались обоснованными. В этом убедились москвичи, присутствуя в апреле 1963 года на спектаклях молодой труппы Де Лулло, показавшей в Москве «Шестеро персонажей в поисках автора» Пиранделло, «Проказниц» Гольдони и «Дневник Анны Франк» Гудрича и Хаккета — спектакль психологической достоверности и внутренней силы. Спектакли труппы Де Лулло подтвердили мое мнение о противоречиях, которыми отмечена деятельность итальянского театра в целом (примеч. автора). [↑](#footnote-ref-2)