

Олег ФЕЛЬДМАН

СЕМИНАР П.А. МАРКОВА

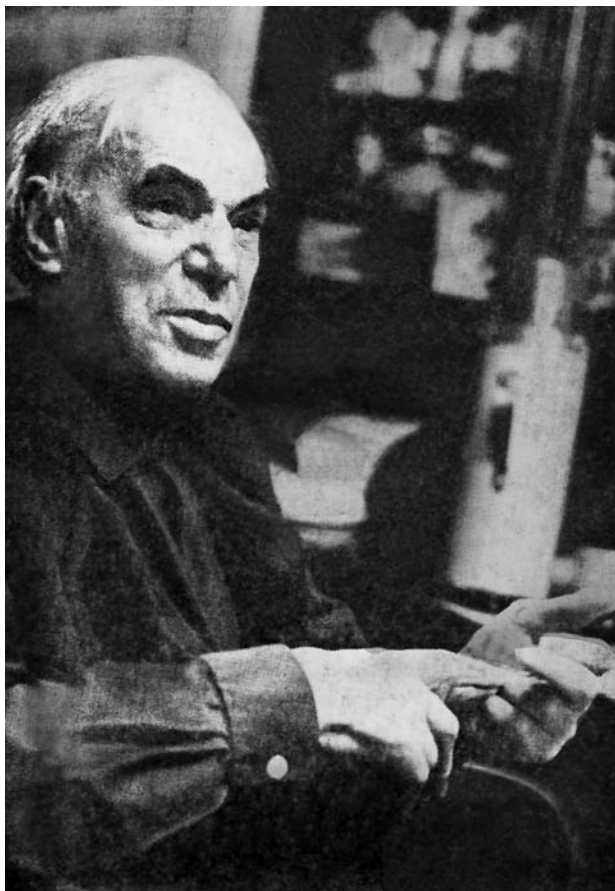
ЗАПИСИ 1955–1960 ГОДОВ

Публикуемым записям полвека, я делал их на занятиях критического семинара, который П.А. Марков вел на нашем гитисовском театроведческом курсе набора 1955 г.

Записывал я для себя, не все подряд, иногда получалась почти «живая запись», иногда лишь изложение того, о чем шла речь на семинарах, нередко превращавшихся в общий разговор. Точностью марковских формулировок дорожил, гипнотизировала их четкость, структуру фраз успевал закрепить не всегда, невольно ее упрощая. Цены документа конспектам не придавал, даты занятий не помечал, и для публикации разрозненные записи пришлось собирать в четыре группы.

На семинаре, как положено в ГИТИСе, обсуждались наши курсовые работы, о них П.А. говорил совсем немного, не обескураживая авторов и участников обсуждения, намечая возможные перспективы роста, на усвоении нами его пожеланий не настаивал, оставляя это на волю и умение каждого. Когда шли вступительные экзамены, в приемной комиссии был кто-то из марковских выпускников и предупреждал, что «Марков не учит, но выучиться у него можно». О требованиях к профессии П.А. говорил нечасто, всегда коротко и очень твердо. То, что сохранилось об этом в моих записях, см. в **первом разделе**. Два короткие пожелания он упорно повторял – о выгоде «сразу брать быка за рога» и о вреде «лишних слов». И то, и другое касалось не форм изложения, а точности мысли.

Разговор о спектаклях, которые мы рецензировали, Марков считал более продуктивным, чем разговор о наших текстах.



П.А. Марков.
Начало 1970-х гг.

Pro memoria



Выбор спектаклей принадлежал нам, бывал случаен, писали о заметных спектаклях и о проходных. Соответственно П.А. говорил о них с разной мерой обстоятельности, его оценки – во **втором разделе**. Московская театральная ситуация второй половины 1950-х г. отразилась в этих записях неполно, но ее черты проступают. И проступает марковский метод анализа, присущая П.А. охлажденная виртуозность, способность сжать мысль до считанных слов, передавая живое ощущение спектакля и обозначив определяющие элементы его структуры. Часто П.А. начинал с сопоставления обсуждаемого спектакля с традицией, которую спектакль либо продолжал, либо оспаривал, либо о существовании которой авторы спектакля не подозревали, – все события театральной жизни он всегда видел в общетеатральном контексте. Это было органическим проявлением присущего ему ощущения единства театрального процесса, длящегося непрерывно.

Часы занятий были сдвоенные, занимались без перерыва, обсуждения не затягивались, время оставалось, и уже ко второму курсу стало почти правилом, что с концом обсуждения П.А. спрашивал: «Что теперь?» Приходилось иметь вопросы в запасе. На возникавшие темы П.А. откликался легко, темы ветвились, и это продолжалось до звонка, обрываясь нередко на полуслове. Было самое начало «оттепели», становилось возможным говорить о Мейерхольде, Таирове, Федоре Комиссаржевском. Намечая пунктир режиссерского пути каждого из них, вспоминая спектакли, П.А. опирался на собственные впечатления, говорил о том, что когда-то видел. Открывался почти полувековой живой опыт театра, эпоха 1910 – 1930-х г.; экскурсы в более отдаленную историю возникали, но не часто. Марков с явным удовольствием возвращался к жившим в его памяти впечатлениям, находил для них драгоценную в своей законченности словесную форму. Ее совершенство рождалось импровизационно и заставляло с тоской думать о том, что вот сейчас «повисят слова и уплывут, как дымы», все останется незакрепленным. Разумеется, некоторыми своими давно сложившимися формулами П.А. дорожил, не раз на них ссылаясь, на слух они воспринимались как отзвуки неведомых нам театральных баталий. Иногда он бывал предельно скуп в безоговорочной определенности оценок и, не считаясь с нашей безграмотностью, не брался их расшифровывать. Порой не скрывал, что предвидит неожиданный эффект своего парадоксального ответа на заданный вопрос. На все возникавшие темы П.А. не раз писал в предыдущие годы (нам на глаза эти старые тексты еще не попадали, из спецхрана гитисовской библиотеки его «Новейшие театральные течения»¹ и театральные журналы начала 1920-х г. вынырнули лишь к концу 1950-х). Писал он об этом и впоследствии, прежде всего в книге воспоминаний². Взяться за нее в середине 1960-х г. Маркова убедили Ю.С. Рыбаков и О.С. Дзюбинская³. Они оба прошли в свое время, раньше нас, через марковский семинар. Отлично зная, насколько ярко продолжает жить в профессиональной памяти П.А.

¹ «Новейшие театральные течения» (М., 1924) вошли в первый том четырехтомника П.А. Маркова «О театре» (М., 1974–1978). Далее ссылки на это издание даны кратко: *О театре*.

² См.: Марков П.А. Книга воспоминаний. М., 1983. Далее: *Книга воспоминаний*.

³ О том, как шла работа Маркова над мемуарами, см. в послесловии А.А. Михайловой к «Книге воспоминаний», с.564–565.

Люди, годы, жизнь

театр прошлых десятилетий, они создавали необходимость помочь ему – принудить его – закрепить свой опыт на бумаге.

Но и в доступном ныне контексте ранних и поздних текстов Маркова, прекрасно дополняющих друг друга, записи его гитисовских импровизаций середины 1950-х г. сохраняют, по-моему, ценность непосредственных исторических свидетельств. Эти записи – в **третьем разделе**.

Возможно, прямолинейность мелькнувших в них оценок П.А. считал бы чрезмерной и отредактировал бы, уточнив. Повторяю, это выборочные и поспешные конспекты, никак не стенограммы.

В **четвертом разделе** записи о методе Художественного театра. Возвращения к этой теме обычно провоцировал я. По простодушию я тогда надеялся разобраться в соотношении пути Художественного театра с историей «системы» Станиславского и эволюцией методологии Немировича-Данченко. Марков считал это намерение безрассудным легкомыслием («Если тебе в музее показывают кое-какие стенограммы, то это не значит, что все-раз подпустят к архивам. И слова сказать не дадут»). Но на конкретные вопросы откликался охотно.

Проблема метода МХТ в те годы имела для П.А. никак не историко-теоретический смысл, она стояла перед ним практически. Это было время его недолгого возвращения в МХАТ, связанного с немалым драматизмом⁴.

О своем уходе из МХАТ в 1950 году он однажды упомянул – не на семинаре, а за столом в одно из нередких вечерних появлений нашего курса дома у Марковых. Это было уже после из переезда их Хомутовского тупика на Студенческую улицу, в конце 1950-х. По его словам, после того как решением П.И. Лебедева, сменившего М.Б. Храпченко во главе Комитета по делам искусств, он был изгнан с должности руководителя Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко («Меня выгнали в хорошей компании, – иронизировал П.А., – тогда же убрали Таирова и Михоэлса»), он предполагал заняться режиссурой во МХАТе, у него за плечами были полтора десятилетия режиссерской работы⁵. Во МХАТе все предыдущие годы он оставался в штате, продолжал руководить литературной частью, во МХАТе лежала его трудовая книжка. Но он был так там встречен, что тут же – после первой реплики М.Н. Кедрова, вместо прямого ответа заговорившего о чем-то нелепо постороннем, – подал заявление об уходе. Очень смешно по-актерски П.А. показывал и этот несостоявшийся разговор с Кедровым, и случайную встречу в коридоре с А.М. Каревым, который убежденно подсказывал ему новый тон «разговора с руководством», воцарившийся во МХАТе.

(Показывал П.А. мастерски. Мгновенные показы интонационного рисунка и словесного строя реплик Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Маяковского, Леонидова, Массалитиновой, Гельцер, Коонен, Полевицкой, Вайгель и многих других придавали неопровержимую документальность его рассказам.

⁴ В штате МХАТ П.А. Марков (1897–1980) состоял в 1925–1950 и 1955–1959 гг.; затем до 1962 г. он оставался режиссером МХАТ по договору. Работе П.А. в МХАТ посвящена его книга: «В Художественном театре. Книга завлита» (М., 1976). Далее: Книга завлита.

⁵ Марков с 1933 по 1944 г. был заведующим художественной частью Музыкального театра им. В.И. Немировича-Данченко; после объединения этого театра с Оперным театром им. К.С. Станиславского он в 1944–1950 г. был художественным руководителем Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. Под руководством Немировича-Данченко он участвовал, в частности, в режиссерской работе над операми «Катерина Измайлова» Д.Д. Шостаковича (1934) и «Травиата» Дж. Верди (1934, новый текст В.М. Инбер). Из самостоятельных работ он особо ценил спектакли «Моцарт и Сальери» и «Кащей Бессмертный» Н.А. Римского-Корсакова (1944), «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха (на афише – «Любовь поэта», 1948), «Нищий студент» К.Р. Миллера (1945, новый текст Н.Р. Эрдмана и М.А. Улицкого). Сестра Маркова Мария Александровна вспоминала, что в 1946 году С.М. Михоэлс, член комитета по сталинским премиям, позвонил глубокой ночью после заключительного заседания комитета и поздравил с тем, что в утренних газетах «Нищий студент» будет в списке лауреатов. Но за остаток ночи «Нищий студент» был изъят из списка – возможно, из-за упоминания в афише фамилии Н.Р. Эрдмана. О работе в Музыкальном театре Марков предполагал рассказать в книге мемуаров, но не успел сделать этого. См.: Марков П.А. Вл. И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени. М., 1936; Марков П.А. Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. М., 1960.

При чуть иронической окраске эти показы открывали «зерно» портретируемых. Когда впервые почти весь наш первый курс был дома у Марковых еще в Хомутах, П.А. показал нам наши выступления на семинарах, «зерно» каждого уже тогда точно видел его глаз.)

В 1955 г. «старика» второго поколения МХАТ убедили П.А. вернуться в театр на должность заведующего художественной частью, которую когда-то занимал В.Г. Сахновский. В жизни Художественного театра начинался короткий период, отмеченный попыткой «стариков» второго поколения, далеко не исчерпавших своих незаурядных сил, мобилизовать собственные возможности, вернуться к масштабному пониманию задач, которые были намечены в предвоенные годы при Немировиче-Данченко, а затем отодвинуты, забылись. Было необходимо преодолеть зауженное понимание «системы» и воскресить творческую методологию Немировича-Данченко. Намечалось обращение к литературному материалу, на котором – хотелось надеяться – метод МХАТ раскроется в своих потенциально сильных качествах, к Шекспиру, Шиллеру, Достоевскому, Чехову⁶. Ближайшие годы этот процесс шел неровно, угроза адаптации методов, завещанных основателями, сохранялась. Надеюсь практически противостоять этой опасности, П.А. погрузился в режиссуру, войдя в уже начатую работу над «Золотой каретой» Л.М. Леонова⁷. Сезона через три-четыре он остался в театре – совсем ненадолго – только в качестве режиссера, это было связано с работой над «Братьями Карамазовыми» и с недолго сохранявшимися надеждами на возможность продолжения этой линии.

⁶ См. статью И.Н. Соловьевой о П.А. Маркове в кн. «Московский Художественный театр. Сто лет». М., 1998. Т. 2. С. 113.

⁷ См.: Книга заплата. С. 482–495.



Л.Н. Силич.
«Золотая карета».
Эскизы к 1–4 актам

Люди, годы, жизнь



О «Золотой карете» на нашем семинаре говорили подробно. Во многом П.А. не был удовлетворен спектаклем. Премьера готовилась к сорокалетию советской власти, давление многоступенчатой цензуры требовало трафаретных оптимистических акцентов и препятствовало погружению в драматизм трудных судеб персонажей Леонова. «Репертком сидел на шее», – П.А. повторял эту фразу не раз. Мешали и композиционные просчеты Леонова в заново переписанном им варианте пьесы. Непоследовательность сценографии вызывала досаду – в первых актах была найдена возможность неожиданным приемом передать зрителю острое ощущение разрушенного бомбардировкой городка за стенами изображенных на сцене интерьеров, в последних актах вопреки остроумной смелости первоначальных эскизов Л.Н. Силич этот прием подменялся умильной иллюстративностью.

Работа над «Карамазовыми» в полной мере отвечала цели, ради которой П.А. вернулся во МХАТ⁸. Вторичное – после знаменитейшего спектакля 1910 г. – обращение к «Карамазовым» означало намерение продолжить поиски, отметившие последние годы В.И. Немировича-Данченко, и вернуться к его пониманию необходимости органической эволюции принципов Художественного театра. В качестве противоядия сузившемуся пониманию «системы» возвращение к режиссерским приемам Немировича-Данченко воспринималось как узловая проблема обновления метода МХАТ. Более того, казалось, что именно в этом пункте решаются судьбы психологической школы русского театра, и лишь опираясь на опыт Немировича-Данченко можно противостоять обозначившемуся свертыванию ее внутренних масштабов. Об этом, в частности, не раз говорил тогда в своих последних выступлениях А.Д. Попов.

В «Карамазовых» методологические принципы, осуществленные в «Трех сестрах» 1940 года, предстояло применить к материалу, стилистически совсем иному по интенсивности и открытости страстей⁹. Как и в «Трех сестрах», предстояло овладеть «вторым планом» персонажей, синтезирующим весь их внутренний багаж, подчинить сценический рисунок принципу «крупных» переживаний и выявить их доминанты вне шелухи мелочного жизненного подсобия, и, наконец, отыскать органическую окраску сценического переживания, отвечающую трактовке стиля Достоевского, установленной режиссурой. Надо было найти иную, чем в «Трех сестрах», природу творческого темперамента.

Следуя методологии Немировича-Данченко, П.А. вел актеров к безоговорочной полноте погружения в то психофизическое самочувствие, которое возникало как нерасчленимый живой сгусток всех элементов духовного опыта персонажей, и к синтезу этого исчерпывающе разработанного внутреннего багажа с индивидуально уловленным мироощущением Достоевского. Стиль Достоевского был воспринят как художественная стихия, воссоздаваемая на сцене словно бы через увеличительное стекло – будто

⁸ См.: Книга заплата. С. 499–508.

⁹ См.: Фельдман О.М. «Братья Карамазовы» // Московский Художественный театр. Сто лет. Т. 1. С. 188–190.

Pro memoria

пульсирующая ткань сценического переживания оказывалась под микроскопом. Достигалась укрупненность психологического рисунка, и та же укрупненность торжествовала в стиле сценографии А.Д. Гончарова, разработавшего виртуозный образец психологической повествовательной декорации. Исходя из внутренней сущности каждого эпизода, Гончаров включал в поле зрения зрителей то большее, то меньшее число точно отобранных компонентов. Словно менялась наводка стекол объектива. В одних эпизодах («У Перхотина», «Последнее свидание с Смердяковым») ясно высвечивались дуэтные сцены, а очертания сценической коробки растворялись в туманной мгле как при растушевке темного фона. В других картинах («У Зосимы», «За коньячком», «Мокрое», «Суд») будто на спокойных светлых паспарту возникали залитые светом несколько увеличенные в масштабах незагроможденные интерьеры, и фигуры актеров приобретали особую четкость. Немногословные мизансцены строились крупно, твердость была их определяющей чертой, соответствие стилю Достоевского режиссура искала в упругой законченности линий. Строгое течение каждого эпизода инкрустировали один-два эффектные акцента, отнесенные, как правило, ближе к началу. Все это было развитием сформулированной Немировичем-Данченко поэтики «мужественной простоты».

Общая концепция спектакля была итогом долгой борьбы за право играть Достоевского, шедшей подспудно все те десятилетия, когда имя его не допускалось на афишу. В очевидную параллель прочтению толстовского «Воскресения» в спектакле 1930 г. («воскресение» Катюши, но не Нехлюдова) была выдвинута тема «освобождения» Мити. Она отвечала устремлению Б.Н. Ливанова, автора инсценировки, исполнителя роли Дмитрия и второго из сорежиссеров. Его подход к Достоевскому сближался, по наблюдению Т.М. Родиной, с «защитительной» традицией романтической драмы¹⁰. Зерном роли становилось стремление вырваться из той загнанности, ощущение которой владело Митей в первой половине спектакля и щемящей тоской окрашивало небольшой эпизод «У Перхотина» – Митя мыл окровавленные руки за невысокой дощатой переборкой, вода из висячего рукомойника грохоча падала в жестяной таз, поставленная впопыхах на пол свеча освещала виднеющуюся сквозь дверной проем огромную фигуру Ливанова, и отбрасываемая ею тень нависала, колеблясь под потолком над переборкой.

Задуманная как пьеса о Дмитрие, инсценировка в ходе работы разрасталась, но в отборе эпизодов оставались следы борьбы за право играть «Карамазовых». Центром роли Ивана стала его встреча с Алешей в трактире «Столичный город». Жесткие лучи слепящего белого солнца били в низкое окно и мешали Ивану высмотреть и позвать идущего мимо Алешу, густо и недолго гудел что-то нежное трактирный оркестрион, чувствовалась вялая дневная жизнь соседней залы. Говоря о «слезинке ребенка»,



Б.Н. Ливанов – Митя Карамазов

¹⁰ См.: Родина Т.М. «Есть какая-то тайна искусства...» // Классика и современность. Проблемы советской режиссуры 60–70-х годов. М., 1987. С. 168.

Б.Н. Ливанов.
Автопортрет



Люди, годы, жизнь

Б.А. Смирнов достигал окончательной и непримиримой ясности в развертывании главной мысли Ивана. Но в спектакле не было другой, важнейшей сцены Ивана, «Кошмара», это препятствовало полноте охвата образа.

В лучших актерских работах спектакля достигалась непрерывность существования на сцене в смело найденном психофизическом самочувствии. Со стихийной самопроизвольностью – но в строжайших рамках установленного внешнего рисунка – разворачивалась жизнь персонажей, равно принадлежавших воображению Достоевского и сиюминутному живому и мудрому в своей зрелости творчеству артистов.

И.М. Кудрявцев заставлял чувствовать угнетенное болезнью стариковское тело Зосимы, его съедаемую беспощадным недугом иссыхающую плоть, одеревенелость суставов и хрупкость истончавшихся костей. Режиссура акцентировала молчаливый проход Зосимы из дверей в передний угол кельи почти по авансцене. Поддерживаемый кем-то Зосима двигался затрудненно, заторможенно, боясь неосторожного жеста, неожиданно большими шагами, словно в надежде сократить их число. Его монастырское окружение, в отличие от посетителей, потупляло глаза, зная, чего стоит старцу этот обычный путь. Неутихающие болести Зосимы были у Кудрявцева земными в своей безмерности, и только сила духа Зосимы, тоже земная, тихая, обуздывала их. При полноте достигавшегося актером перевоплощения ощущалось, что он знает, что играет пролог спектакля – Кудрявцев вводил в те измерения духовных возможностей человека, в которых предлагалось воспринимать последующее.

На первых спектаклях в картине «За коньячком» М.И. Прудкин играл старшего Карамазова с ошеломляющей тратой темперамента и бесстрашным погружением в отталкивающие бездны карамазовского раблезианства. Нужна была эта гадчайшая стадия опьянения, чтобы так яростно клокотала его растленная мысль и без удержу мерзко развязался язык. Это были звездные часы Федора Павловича, цветение и зримый распад личности одновременно. Позже в фильме И.А. Пырьева Прудкин сыграл Карамазова-отца «театральнее», мастеровито закрепленный рисунок заменил обжигавшее полыхание карамазовщины.

Актерской вершиной спектакля был Смердяков В.В. Грибкова, вернее, его страшный последний эпизод, где гнилое водянистое мешкообразное тело этой уже обреченной издохнуть мокрицы покорно застывало на руках у Ивана, и в остановившихся глазах светилась пустота. В первом его эпизоде («За коньячком») Грибков играл Смердякова готовым к убийству и почти открыто презирающим всех. В последнем эпизоде Смердяков был раздавлен убийством негодяя-отца.

Вопреки точности предложенного режиссурой рисунка терялись обе центральные женские роли, и Грушенька (Г.А. Попова), и Катерина Ивановна (Л.А. Кошукова). Но врезались в память

Pro memoria



А.Д. Гончаров.
Набросок к эпизоду
«У Зосимы»

стариковски неторопливые показания немца-доктора на суде (В.А. Попов), дамская беспомощность одной из теток Катерины Ивановны (Е.А. Хованская), стремительная деловитость кого-то из следователей (Н.Д. Ковшов), отчужденная настороженность Перхотина (А.В. Звенигорский). Это были не эпизоды, а почти мгновенные точно сделанные штрихи, необходимые спектаклю, но не перегружавшие его. Также необходимо было спектаклю многолюдство народных сцен – и в «Мокром», и в «Суде». Точность ритмической партитуры обеспечивала им легкость восприятия, их готовил В.П. Марков, третий из сорежиссеров. В длинной предпоследней картине («Суд») важнейшим компонентом действия была волна внимания огромной массы посетителей, заполнивших просторный высокий балкон судебной залы – балкон был расположен в глубине у задней стены сценического павильона напротив партера и ярусов зрительного зала.

В дни премьеры спектакль принимался триумфально. Занавес давали до тридцати раз, а когда партер и бельэтаж понемногу пустели, студенты Школы-студии с верхних ярусов начинали хором скандировать поочередно имена участников спектакля, подомашнему приветствуя всех их одного за другим.

Но в восприятии «Карамазовых» присутствовала горечь. На пороге 1960-х г. второе поколение МХАТ играло «Карамазовых» так, как играть бы ему в 1940-х, развивая принципы «Трех сестер» на литературном материале предельной сложности. Не было веры, что возвращение к подобным методам будет закреплено и что им не грозит исчезнуть в никуда.

Люди, годы, жизнь

ВМ



И.М. Кудрявцев – Зосима

М.И. Прудкин – Федор Карамазов

Сотрудничество Маркова с Ливановым разлаживалось, хотя оба предполагали взяться за «Короля Лира». П.А. посмеивался: «Борис хохочет, когда я говорю ему, что с ним работать проще, чем со Станиславским, – Константин Сергеевич все время как бы ждал от вас подтверждения, что он гений, а от Бориса приходится только выслушивать, что он – гений». За главную роль в ибсенов-



В.В. Грибков – Смердяков

Pro memoria

ском «Джоне Габриэле Боркмане» не решился взяться М.И. Прудкин. (П.А.: «Я сказал Марку: “Тебе бы хотелось опять не главную роль, а как в “Карамазовых”, эпизод и всю полноту славы!”».) Пьесу Ибсена Марков предлагал ввести в репертуар МХАТ еще в 1939 году, считая ее «совершеннейшим драматургическим произведением»¹¹. В дни «оттепели» она прозвучала бы остро. Партнершами Прудкина должны были стать А.К. Тарасова и А.О. Степанова.

Над моей привычкой строчить на семинарах П.А. иронизировал: «Олег никак не допишет собрание своих сочинений!». Мой приятель Никита Никифоров, он был смелее меня, однажды парировал: «Он пишет не свои сочинения, а ваши». Годы спустя он и П.А. смеялись, что недостаточность гитисовских записей вынудила меня выдумать марковский четырехтомник и «Книгу завлита» и убедить два издательства напечатать их. При подготовке этих книг отдельные гитисовские записигодились, например, прекрасная характеристика В.С. Соколовой – Елены Тальберг, передающая важную краску финала «Дней Турбиных»: «В ее Елене была 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 оставалось чувство тревоги за ее судьбу, атмосфера лишалась финального благополучия»¹². Это дословная запись ответа П.А. на вопрос Н.Никифорова, верить ли тому, что в последнем акте «Турбиных» создавалась атмосфера «собачьей свадьбы вокруг какой-нибудь рыжей жены приятеля»¹³.

В прощальной песне нашего курса, сочиненной Натальей Черновой и Инночкой Родионовой, а потом коллективно аранжированной, был куплет:

Выпивали мы с Павлушей
И нередко, и зело.
Нам Павлуша очень нужен,
С ним нам очень повезло.

Однажды, уже на Студенческую (значит, на последних курсах) мы заявили к Марковым большой толпой, когда у них сидела Анастасия Павловна Потоцкая, вдова С.М. Михоэлса. Когда поздно вечером за нею заехал и увез ее И.С. Козловский, причину его появления нам объяснили П.А. и его сестра Мария Александровна. Вскоре после убийства Михоэлса (он, как известно, был сбит машиной ночью 13 января 1948 года на безлюдной улице в Минске) А.П. Потоцкая была у Марковых на дне рождения П.А. (22 марта), по обыкновению многолюдном и затягивавшемся надолго. Среди ночи она незаметно ушла. Из Хомутовского тупика от Красных ворот ей предстояло идти домой на Тверской бульвар. Перейдя Садовое кольцо, она в безлюдном Большом Харитоньевском переулке поняла, что за ней медленно движется машина, и решила, что повторится минская ситуация, что за ней охотятся сотрудники тех, кто убил Соломона Михайловича. Она стала кружить по пустым переулкам, но машина появлялась вновь и вновь, почти не скрываясь. Не выдержав,



В.В. Соколова – Елена Тальберг.
«Дни Турбинных»

¹¹ См.: Книга завлита. С. 425.

¹² О театре. Т. 4. С. 262.

¹³ Луначарский А.В. О театре и драме. М., 1958. Т. 1. С. 508.

Люди, годы, жизнь

она двинулась навстречу преследователям с криком, что знает их цель. Из машины выскочил Козловский: «Настя, я думал, ты гуляешь! Не мог же я оставить тебя одну! Ты не узнала мою машину?». Увидев ее потрясенное лицо, он зарыдал первым, потом они сидели в машине и рыдали оба. «Это Маруся сказала Ивану, что Настя ушла», – объяснил П.А. «Это ты подослал меня к Козловскому, – уточнила Мария Александровна, – а он сказал, что сам видел, даст ей немного побыть одной, потом догонит и отвезет домой». С тех пор Козловский, когда был свободен, заезжал за Потоцкой, если ей предстояло возвращаться откуда-то одной.

...За прошедшие полвека разрослась и умножилась литература о театральных событиях и людях, упомянутых в публикуемых записях. Но в примечаниях к записям помимо немногих необходимых фактографических сведений казалось нужным привести лишь отсылки к страницам марковских книг, где идет речь о тех же событиях и людях. Сопоставляя сказанное в 1950-х годах с тем, что писал П.А. в другие годы, – в не раз круто менявшиеся времена, от начала 1920-х до конца 1970-х – легко видеть, что высказывания разных лет смыкаются, подтверждая, продолжая, дополняя, расширяя и уточняя друг друга. Разбросанные во времени и осевшие под разными корешками в разных книгах, эти тексты позволяют увидеть театральные события объемно, в разных ракурсах и во многих связях. Литературное наследие П.А. раскрывается тогда как уникальное живое единство, результат не прекращавшейся аналитической работы проницательного свидетеля многих десятилетий жизни нашего театра.



Вернер Фелинг,
Инесса Родионова,
Олег Фельдман,
Аудрония
Гирдияускайте. 1957

1.

Думаю, театральная критика – это призвание и уже потом профессия.

Вне субъективных впечатлений писать о театре нельзя, но в них надо уметь выявить объективное. Нужна строгость их анализа.

Нужно воспитать способность хранить театральные впечатления в памяти.

И нужно сохранять свежесть восприятия, радость встречи с театром. Вне зависимости от предчувствия того, понравится ли спектакль, волнение ожидания должно оставаться.

Для профессионального критика обязательно суждение по каждому факту театральной жизни. Личный вкус скажется в оценке явления, но не в интересе или неинтересе к нему.

Невозможно помнить течение всего спектакля. Не помню у Качалова–Гамлета сцену с Гертрудой, но помню «Оленя ранили стрелой». Я не верю Юрию Михайловичу Юрьеву, когда в мемуарах он по памяти описывает сцену за сценой знаменитые «Таланты и поклонники» Малого театра¹. Спектакли живут в памяти иначе.

Рецензия как факт театральной жизни всегда сложна, приходится делать поправку на личность критика, печатный орган и т.д. Но, как правило, всегда можно извлечь нечто объективное – общее впечатление, конкретные приемы. Статью надо подчинять единой мысли, найти для нее сквозное действие и сверхзадачу, определить ударные куски. Бывает, что надо сказать коротко, не анализируя. Иногда полезно инкрустировать банальностями. Отбор приемов зависит от решаемой задачи.

Метод и приемы статьи Белинского о Мочалове–Гамлете органичны и виртуозны. Уже в том, как изложен сюжет, сказывается толкование пьесы. В тексте рассыпан ряд общих теоретических положений, настолько связанных с анализом роли, что читатель свободно принимает их. Подчеркнуто право актера на расхождение с автором и на личное истолкование роли. Определено место роли Гамлета на актерском пути Мочалова, оценены специфические особенности актера. Очень конкретно передан ритм спектакля, критик не боится сказать о спадах впечатления, чтобы потом убедить читателя, что оно вырастает до очень большой силы. Взяты прежде всего узловые моменты. Многие сложные места исполнения переданы через отношение к ним зрителей, постоянно чувствуется зрительный зал. Описание игры Мочалова дается одновременно с рассказом о реакциях зала и о собственном эмоциональном восприятии, благодаря чему читатель видит в своем воображении то, что не берется пересказать критик. Он дает читателю отдохнуть, умеет потомить ожиданием, чтобы затем обрадовать, потрясти. Без этих спадов и подъемов мы не увидели бы Мочалова–Гамлета.

Плюсом предреволюционной театральной критики было жанровое разнообразие, она очень нестандартна, хотя частенько несерьезна. Специальные театральные газеты бывали даже в некоторых городах провинции. Возникали быстро исчезающие театральные журналы, среди них были очень интересные – «Маски», «Студия», «Новая студия»².



А.Р. Кугель.
Шарж М. Шафрана



Н.Е. Эфрос

¹ Имеются в виду неоднократно переиздававшиеся «Записки» Ю.М. Юрьева, увидевшие свет впервые в 1939 г.

² Журнал «Маски» издавался в 1912–1915 гг. в Москве; журнал «Студия» выходил в Москве в конце 1911 г. и первом полугодии 1912; его продолжением был журнал «Новая Студия», издававшийся во второй половине 1912 г. в Петербурге.

Люди, годы, жизнь

Самый серьезно поставленный журнал, очень надежный в фиксации театрального процесса – недооцененный долговечный еженедельник А.Р. Кугеля «Театр и искусство»³. В каждом номере обязательно острая короткая вводная передовица о практике нынешнего дня. Перемежались легкие статьи и серьезные профессиональные разборы. Обширная интересно рассказанная столичная хроника как отражение текущих событий. Через неделю после премьеры печатались не только рецензии, но и фотографии или зарисовки спектакля. Большой слой актерских фотопортретов, зарисовок, карикатур. Непременно содержательный массив пестрых материалов о провинции. Письма актеров о конфликтах внутри трупп и ответы обидчиков на эти письма. Богатейшая фиксация текущей театральной жизни.

А.Р. Кугель не принимал и не понимал природы мхатовского переживания. Он за переживание, выработанное русским актерским театром XIX века, смыкавшееся с открытой радостью творчества, – но у Качалова характер переживания другой, требовавший иной отдачи. С тех же позиций «старого» театра Кугель был агрессивен по отношению к режиссуре. Любил писать еще и «по поводу» спектакля, в этом он театральный публицист.

Н.Е. Эфрос запомнился как «летописец МХТ», важно видеть процесс его постепенного сближения с Художественным театром, со Станиславским, Качаловым. Он никогда не был догматиком. Он «идеальный критик», потому что был «идеальным зрителем». Основной интерес театра для

него был в актере, он ценил «лирический субстрат» актерского творчества; это определение, по моему, точнее обозначает то, что теперь несколько рационалистично называют темой актера. В ранней ГАХН его роль была очень значительна⁴. Хорошая глава о нем в книге воспоминаний его жены актрисы Н.А. Смирновой⁵. В основе монографии Эфроса «Станиславский» – его беседы со Станиславским. Очерк Ю.В. Соболева о Немировиче-Данченко, по существу, был рассказан Соболеву Владимиром Ивановичем. В этом особенность этих книг. Двухтомник Н.Д. Волкова о Мейерхольде отразил общение Волкова с Мейерхольдом⁶.

Умнейшая Л.Я. Гуревич отлично разбиралась в психологии актерского творчества. Она очень помогла Станиславскому в подготовке его книг, что было нелегким делом. Очень ценна составленная под ее руководством в ГАХН анкета по психологии актера. Часть полученных тогда ответов опубликована⁷.

Очень интересен суховатый П.М. Ярцев. Он силен в описательной рецензии, вскрывая одновременно характер пьесы, режиссуру, отмечая основные актерские куски. Таковы его описания «Братьев Карамазовых» и «Бесов» в МХТ (печатались в «Киевской мысли»⁸) и ранних мейерхольдовских спектаклей (процитированы в книге Мейерхольда⁹). Знаменателен широко обсуждавшийся конфликт Ярцева с киевской труппой, вознегодовавшей на нелюбезность его оценок.

Н.Е. Эфрос с уважением вспоминал о В.П. Преображенском, его отзывы о Малом театре рубежа веков называл очень точными¹⁰.

³ Журнал «Театр и искусство» существовал два десятилетия – с 1897 по 1918 г.

⁴ П.А. в «Книге воспоминаний» (с. 154–155) подробно пишет о работе Н.Е. Эфроса и Л.Я. Гуревич в Государственной академии художественных наук. См. также его статью «Памяти летописца МХАТ» (О театре. Т. 3. С. 139–141).

⁵ См.: Смирнова Н.А. Воспоминания. М., 1947. С. 153–172. Книга была подготовлена к печати П.А. Марковым, он же автор предпосланного книге введения «От редакции».

⁶ Упомянуты книги: Эфрос Н.Е. К.С. Станиславский. Опыт характеристики. П., 1918; Соболев Ю.В. Вл. Ив. Немирович-Данченко. П., 1918; Волков Н.Д. Мейерхольд. М.; Л., 1929.

⁷ К середине 1950-х годов были опубликованы творческие анкеты Н.А. Смирновой (в ее «Воспоминаниях», см. выше), В.И. Качалова (в сб.: «В.И. Качалов». М., 1954), М.Н. Ермоловой (в сб.: «М.Н. Ермолова». М., 1955). Ныне напечатаны также анкеты М.А. Чехова (в двух изданиях его «Литературного наследия». М., 1986 и 1995), М.И. Бабановой («Мейерхольд и другие». М., 2000).

⁸ Эти статьи П.М. Ярцева см. в книге «Московский художественный театр в русской театральной критике. 1906–1918». М., 2007.

⁹ Речь идет о книге В.Э. Мейерхольда «О театре» (СПб., 1913). О Ярцеве см.: Книга воспоминаний, С. 143.

¹⁰ В.П. Преображенский печатался, в частности, в «Театре и искусстве», «Новостях дня», «Курьере», «Голосе Москвы».

Pro memoria

Короткие абзацы В.М. Дорошевича – результат упорного труда. Однажды я случайно оказался в редакции «Русского слова» и на столе Дорошевича увидел его черновики.

Сломать сложную структуру фразы В.Г. Сахновского в его рецензиях – обеднить его восприятие спектакля.

Н.Н. Евреинов несомненно талантлив, но во всем дилетант (и в режиссуре). Мнимая эрудиция, неорганизованное множество прочитанных книг, дешевые парадоксы; уничтожал понятие театра в специфическом смысле, расширяя его невероятно, растворяя в событиях жизни¹¹.

Сергей Волконский очень серьезен, работал во многих областях, не во всех одинаково полезен. Его проповедь Далькроза полезна для воспитания ритма. На Станиславского повлияли его правила об ударениях в сценической речи. В послереволюционные годы должен был войти актером в Художественный театр. Ценнее всего он в театральной критике, не в газете, а в журнале, ему нужны были пространная аргументация и описания.

В первые годы революции – новая критика. Лучший критик тех лет – А.В. Луначарский. Он был влюблен в искусство во всех его проявлениях, статьи писал и диктовал легко, почти не редактировал. В критике он оставался зрителем, был импульсивен в суждениях, сохранял силу первого впечатления. Умел ухватить смысл, стиль и важнейшие куски спектакля. Критик не холодный, не регистратор. Конечно, в известной мере зависел от того, как складывалась общая ситуация, но умел судить МХАТ по законам МХАТа, а Мейерхольда – по

законам Мейерхольда. Он журналист, статьи всегда непосредственны, описательные редки. Включая статьи в свои сборники, не перерабатывал их, в книгах они сохраняли заразительность непосредственных журнальных откликов¹². В его драматургии всегда важно – за что он и против кого. «Канцлер и слесарь», «Королевский брадобрей» лучше их сложившейся оценки.

На «левом» фланге критики выделялись В.И. Блюм (Садко), публицист, ставивший целью убить или поднять спектакль, Э.М. Бескин, сделавшийся марксистом-начетчиком, М.Б. Загорский, работавший профессиональнее. Оскар Литовский (Уриэль) среди «левых» журналистов наиболее серьезен¹³.

Общий уровень театральной критики в последние годы поднялся. Но профессиональная критика и ее споры оказываются оторваны от живого ощущения театра нынешним зрителем, таково реальное место критики и таково состояние зрителя. В целом мы недостаточно аргументируем практикой и скрываем недостатки.

В трактовке истории театра субъективизм неизбежен (как и в критике), каждый идет от себя. Тем важнее опора на факты. В институте Грабаря готовят новую «Историю русского искусства»¹⁴, и И.Э. Грабарь, требуя точности в изложении фактов, повторяет: «Лет через десять вы пересмотрите свои концепции, а факты останутся». Юбилейный сборник о Малом театре (1924-й г.) теперь выглядит эмпирическим (А.И. Южин, вернувшись из заграницы, рассказывал, что эту книгу – и, в частности, обе мои статьи – ему хвалил А.А. Кизеветтер, меня это не заставило зазнаться). Юбилейный

¹¹ О Н.Н. Евреинове см.: О театре. Т. 1. С. 339–340; Т. 3. С. 30–33.

¹² См.: Марков П.А. [Рецензия на сборник статей А.В. Луначарского «О театре»] // Новый мир, 1926, № 6. Как и большинство других рецензий на театральные книги, эта статья, к сожалению, не вошла в четырехтомник.

¹³ О ситуации в театральной критике первых пореволюционных лет см.: Книга воспоминаний. С. 146–147.

¹⁴ Подготовленная Институтом истории искусств «История русского искусства» в 13-ти томах под редакцией И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева и В.С. Кеменова выходила в свет в 1953–1969 гг.



Обложка книги «Московский Малый театр». Москва, 1924

Титульный разворот книги «Театральное наследство. [Т.] I. К.С. Станиславский». Москва, 1955

Люди, годы, жизнь

сборник об Александринском театре (1932-й г.) излишне социологичен. Но оба полезны конкретно-стью изложения¹⁵. Приготовленная в ГАХН чисто фактографическая книжка о театрах Москвы воссоздавала будничную картину каждого театрального года (1917–1927), и ее сухие сведения раскрывают подлинный процесс медленного изменения зрительских вкусов на протяжении десятилетия – они почти не бывают предметом изучения¹⁶.

Из тех, кого я встречал, лучшим знатоком истории театра был, конечно, Мейерхольд, если говорить о мировом театре, о преемственности театральных форм. А русский театр XIX века прекрасно знал Владимир Иванович – благодаря его вниманию к актеру. Он легко расшифровывал природу актерских традиций, оценивая актерскую технику как наложение различных напластований, он в высшей степени обладал чувством постепенности общего хода театральной жизни. История раскрывалась для них благодаря их проникновению в существо театра, в его природу.

Как-то я сказал Владимиру Ивановичу, что люблю читать старые театральные журналы и пробую собирать их, он сказал, что тоже любит их почитать, и спросил, какие из них у меня есть. Все, что я называл, он, оказывалось, читал при их появлении (это мне следовало бы предвидеть), «старым» для него был разве «Репертуар и пантеон»¹⁷.

Сделанный в институте Грабаря сборник о Станиславском (1955) ценен и в цикле публикаций, и в цикле исследовательских статей¹⁸. Смешной и глупой ошибкой («Дело Clemanseau» было прочитано как «Дело Светенсваи») воспользовалась Комиссия по наследию Станиславского и Немировича-Данченко для сохранения своей монополии и для компрометации возможных конкурентов, хотя следовало бы развивать общее дело. Фельетон в «Литературной газете» инспирировал Г.В. Кристи через С.В. Михалкова, они в дальнейшем родстве, подпись «Литератор» – едва ли не псевдоним Михалкова¹⁹.

В институте ответственность за книгу несли Грабарь, Дурылин и я²⁰.

¹⁵ См.: Московский Малый театр. 1824–1924. М., 1924; Сто лет. Александринский театр – театр Госдрамы. 1832–1932. Л., 1932. С историком А.А. Кизеветтером, находившимся в эмиграции, А.И. Южин виделся во время заграничной поездки; в статье Маркова была учтена позиция Кизеветтера, изложенная им в его книге «М.С. Щепкин» (М., 1917).

¹⁶ Имеется в виду кн.: Могилевский А.И., Филиппов В.А., Родионов А.М. Театры Москвы. 1917–1927. М., 1928.

¹⁷ Русский театральный журнал, издававшийся под варьировавшимися названиями в середине XIX в.

¹⁸ См.: Театральное наследство / Т. 1. К.С. Станиславский. Материалы, письма, исследования. М., 1955.

¹⁹ См.: Литератор [С.В. Михалков и Г.В. Кристи]. Дело Светенсваи // Литературная газета, 1 марта 1956 г.; см.: Иванов В.В. Дело Светенсваи или Ведомственное убийство // Театр, 2004, № 1. С. 130–131.

²⁰ Н.Г. Зограф был членом редколлегии сборника и рассказывал, что даже ему, дважды читавшему сборник насквозь, не был известен текст воспоминаний З.С. Соколовой, в котором проскользнуло «Дело Светенсваи» – воспоминания были пересланы женой заболевшего С.Н. Дурылина в последнюю минуту прямо в издательство. По словам Зографа, результатом скандала со «Светенсваей» было прекращение затеянной Грабарем (по аналогии с «Литературным наследием») серии «Театральное наследство»,



С.Н. Дурылин тогда уже умер, Грабарь во время появления статьи был в командировке, я ушел из института, сославшись на занятость в театре; вернувшийся Грабарь корил меня за уход.

Спор о том, место ли режиссерским экземплярам Станиславского в собрании его сочинений, расколол редколлегия издания, победили противники их включения, ссылаясь, в частности, на то, что в конце жизни Станиславский скептически оценивал ранние работы. Но эти рукописи позволяют понять природу его мышления и его уникальное владение сценой.

2.

«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»

С.С.ПРОКОФЬЕВА.

БОЛЬШОЙ ТЕАТР²¹

Джульетта – высшее проявление таланта Г.С. Улановой и основная ценность спектакля. В его основе контраст: тончайшие декорации П.В. Вильямса, совпадающие с ними великолепные массовые сцены, ярчайшие С.Г. Корень–Меркуцио и А.Н. Ермолаев–Тибальд, и на этом фоне вырастает Джульетта Улановой. Л.М. Лавровский и П.В. Вильямс шли от эстетизированного представления о Шекспире. Вильямс отлично ощущал специфику балета, оперы, драмы. В декорациях «Ромео и Джульетты» не заговоришь, драматические актеры в них потерялись бы, и запоешь в них с грехом пополам. В его декорациях к мхатовским «Трудным годам» (о Грозном) не запоешь и не затанцуешь, не запоешь и в поэтически-скорбных декорациях к «Последним дням», а в его операх («Онегин», «Сусанин») можно только петь. Выдающийся мастер К.А. Коровин в свое время в одной



Г.С. Уланова –
Джульетта

хотя на ее сохранении Грабарь настаивал. Корректуру сборника держал К.Л. Рудницкий, тогда еще в институте не служивший, приглашенный по договору, и он любил шутить, что неведомая ему «Светенская» сделала его знаменитым в институте и привела в штат, а догадайся он заменить ее на Клемансо, никто бы его не заметил и в институте ему не быть.

манере делал все декорации – для балета, оперы, драмы.

То, что делает Уланова в Джульетте – своего рода вариация ее Жизели, Одетты. Ее дарование глубоко, но узко. Она северная Джульетта. С первого акта, с шаловливости, она обречена, как и ее Жизель. Дарование Улановой лирическое, героических ноток в нем нет. Что-то будет с «Орлеанской девой», о которой всерьез поговаривают для Улановой в Музыкальном театре, – либо своя улановская, либо открытие новых граней дарования²².

²¹ Балет С.С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» был поставлен Л.М. Лавровским (художник П.В. Вильямс) в 1940 г. в Ленинграде; в 1946 г. перенесен на сцену Большого театра.

²² Предполагавшееся участие Г.С. Улановой в балете Н.И. Пейко «Жанна д'Арк» (Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, 1957–1958) не состоялось.

П.В. Вильямс.
Эскиз декорации к
спектаклю
«Ромео и Джульетта»



Стоит ли писать об Улановой вне хореографических приемов? Как передать их на письме – вопрос, но передать необходимо. Фуэте Е.В. Гельцер в «Коппелии» были колючими, ревнивыми, злыми, а у ее Одиллии в «Лебедином озере» – властными, сильными, грозными²³. Для Гельцер было органичным изменение окраски безупречной классической техники в зависимости от музыкальных и сюжетных особенностей сценического образа.

Линия действия у Улановой великолепно заменяет «игру», в этом она балерина нового времени – при узости восприятия образов, которые она создает. Она владеет способностью действовать без иллюстративности. Она на сцене во всем очень конкретна и в каждом моменте роли символична. Это не было дано блистательной балерине Марине Семеновой. Для рано погибшей грандиозной балерины М.С. Сорокиной (Музыкальный театр), абсолютно жизнерадостной, разделения на «танцевать» и «играть» не существовало²⁴.

«ГОДЫ СТРАНСТВИЙ»

А.Н. АРБУЗОВА²⁵

Арбузов смотрит на Водерникова то со стороны, то изнутри, то обвиняет его, то оправдывает. Свою позицию он не доводит до конца. Я бы занял позицию обвинителя, в данном случае она ближе к объективности.

Природа написанного Арбузовым характера такова, что финал пьесы не приносит уверенности в том, что завтра Водерников не бросится в обратную сторону. Нет оснований сомневаться в его искренности, и нет оснований думать, что он переменялся, стал другим,



перемена не написана, и по природе характера ее не могло быть. Это не популярная в недавнее время тема личности и коллектива, это тема преувеличения собственных возможностей и тема катастрофы как следствия такого преувеличения. Не ясно, какой этап жизни для Водерникова решающ, он все время один и тот же. Возвращаясь к Люсе, он отказывается от своей любви к Ольге так же, как когда-то в силу каких-то настроений отказался от своего открытия. Люся начинает понимать, что он такое, и любит его таким, каков он есть. Годы странствий ведут Водерникова к катастрофе, в этом горькая правда образа, и в ощущении этого сила Арбузова-драматурга. Но он все-таки считает нужным завершить пьесу утешительным перерождением Водерникова.

«ПЕРЕД ЗАХОДОМ СОЛНЦА»

Г. ГАУПТМАНА.

ТЕАТР ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА²⁶

До возобновления вахтанговского спектакля пьеса в послевоенной Германии не шла, вахтанговский спектакль подсказал немецким

С.Г. Корень – Меркуцио
А.Н. Ермолаев – Тибальд

²³ П.А. неоднократно приводил пример это различие в окраске одного и того же технического приема у Е.В. Гельцер, которая когда-то в беседе с ним оценила это его наблюдение. И он сокрушался, что по недосмотру в 4-м томе «О театре» (с. 198) из-за дефекта набора выпала часть текста, и потому характеристика фуэте Сванильды («Коппелия») оказалась отнесена там к фуэте Одиллии.

²⁴ Характеристику уникального искусства балерины М.С. Сорокиной (1911–1948) см.: О театре. Т. 4. С. 198.

²⁵ Пьеса А.Н. Арбузова впервые напечатана в журнале «Театр», 1954, № 3.

²⁶ Спектакль, поставленный А.И. Ремизовой (художник В.В. Дмитриев) в 1941 г., был возобновлен в 1954 г. с М.Ф. Астанговым в центральной роли.



театрам возможность пересмотреть их точку зрения на Гауптмана.

Русская традиция исполнения Гауптмана сложилась в раннем МХТ. Гауптман был ближе МХТу, чем Ибсен. Препградой между Ибсеном и МХТ была природа русского актерского искусства. Высшие триумфы Ибсена в русском театре связаны не с режиссерскими работами, в ряде случаев блестящими, а с победами актеров. Пять знаменитейших: Качалов–Бранд, Станиславский–Штокман, Комиссаржевская–Нора, Орленев–Освальд и Ермолова в «Привидениях». Все – через преодоление Ибсена. Ибсеновского рационализма у Гауптмана нет.

М.Ф. Астангов, отступая от Гауптмана, несколько идеализирует Клаузена. В пьесе Клаузен больше организатор, деловой человек, ценит жизнь и умеет вести дело. Гауптман привинчивает пьесу к среде, дети борются не с философией отца, а за деньги, под сентиментом серьезный деловой интерес. Предчувствие фашизма – в

отдельных образах, не больше. В Клаузене есть властность, черты диктатора, это важно для понимания его катастрофы. Инкен не надо героизировать, она не столь существенна для понимания трагедии Клаузена, катастрофа неизбежна при любой Инкен, суть в любви Клаузена, а не в личности Инкен. Король Лир полагал, что всегда останется королем, это же сознание у Клаузена, в нем больше от Лира, чем от Булычова, здесь его трагедия. В довоенном варианте вахтанговского спектакля О.Ф. Глазунов точно давал эти черты, его Клаузен был крупный практик²⁷. Астангов больше поэт, философ, и в этом, может быть, нынешняя сила спектакля.

«ГАМЛЕТ» В. ШЕКСПИРА.

ТЕАТР ИМ. ВЛ. МАЯКОВСКОГО²⁸

В Гамлете Евгения Самойлова главное чистота сердца. В сравнении с ним Гамлет Скофилда философ²⁹. Это линия Моисси, в трагических ролях сохранявшего лирическое начало, его герои были легко уязвимы внешним злом. Моисси недоумевал, удивлялся тому, что ему открывалось. Его Гамлета Кугель несколько кокетливо называл «Гамлетино»³⁰. К этому близок Самойлов. «Чудесно играет Женя Самойлов Орленка Ростана», – сказал о его Гамлете К.А. Зубов. Ни «мышеловка», ни «Быть или не быть» не удались. «Быть или не быть» стало лишь: резать или не резать короля.

Русским Гамлетом, с необыкновенной внутренней горечью, был Павел Самойлов. Хриплый голос, нервное лицо, не разочарование, а безочарование, как кто-то сказал о Лермонтове. Его ничто не поражало, он знал, что надо бороться, но был во власти



О.Ф. Глазунов

О.Ф. Глазунов – Клаузен

²⁷ О судьбе О.Ф. Глазунова, актера и одного из руководителей вахтанговского театра, см.: Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ. М., 1989. Т. 2. С. 459–460.

²⁸ Премьера спектакля, постановленного Н.П. Охлопковым (художник В.Ф. Рындин) с Е.В. Самойловым в главной роли, состоялась 16 декабря 1954 г.

²⁹ Пол Скофилд играл Гамлета в спектакле Питера Брука, показанном на гастролях в Москве осенью 1955 г.

³⁰ Немецкий трагик А. Моисси играл Гамлета на московских гастролях в 1924 и 1925 г.; А.Р. Кугель называл Моисси «трагическим тенорино» (Вечерняя Москва, 17 марта 1924).

пессимистического знания, что всякая борьба безрезультатна³¹.

Гамлет Качалова, мудрец в полумонашеском одеянии, был старше обычных Гамлетов. Он был беспощаден в своем суде, но судил, пойдя через все философские испытания. «Быть или не быть» – для него философия во имя добра, в которое он верил. Качалов владел редким даром, которым не владели ни Леонидов, ни Москвин, он мог длительно и последовательно мыслить на сцене, заставляя зрителя следить за движением мысли. Был очень силен в иронии. Беспощадная романтическая ирония была очень сильна в его Гамлете, все вокруг себя он разрушал этой убийственной иронией. Может быть, поэтому в спектакле МХТ не было сцены с королем, Качалов не помедлил бы убить Клавдия, потусторонних вопросов для него не существовало³².

Гамлет Михаила Чехова был чист сердцем и легко уязвим, это доводило его до экзальтированной потребности действовать, он восставал потому, что иначе не мог бы дальше существовать. Он был болезненно раним, чистота сердца становилась одержимостью правдой, во всем была обреченность³³.

В охлопковском спектакле Евгения Самойлова страшит не увиденный мир, а то, что на сердце у него беспокойно. Он органически не способен убить, он счастлив, когда может не убивать молящегося короля, страдает в сцене с королевой, становится противен себе после убийства Полония, в финале он принужден к убийству всем окружающим. Вопросы «Быть или не быть» – для него нет, ему не быть. Трогательная смерть – естественный конец его муки.

От этой органической чистоты Самойлова, от абсолютной неприкрытости его Гамлета перед жизнью шел Охлопков, и с этой точки зрения все в его сильном и ясном спектакле очень последовательно. Без рындинской пышности исполнение Самойлова проиграло бы, и она без Самойлова не была бы оправдана. Качаловский Гамлет сюда не влез бы.

«МАСКАРАД».

ТЕАТР ИМ. МОССОВЕТА³⁴

При всех противоречиях юношеская пьеса Лермонтова произведение гениальное. Она притягательна для театров, но удается редко.

Казалось, что мейерхольдовский «Маскарад» с «поющим» Ю.М. Юрьевым, с пышными декорациями Головина исчерпал пьесу и стал преподой на путях ее понимания. Юрьев играл Арбенина много и долго. Он актер школы представления, все точно рассчитано, это некая имитация Арбенина, доведенная до совершенства и великолепно укладывающаяся в представление об искусстве как мастерстве³⁵.

Казалось, В.И. Качалову был необходим «Маскарад», но он отказывался, откладывал, читал монологи, не мог найти в роли подлинного человеческого зерна.

Для меня в теме Арбенина главное – безочарованность. Глубокий индивидуалист, он остается внутри общества, ненавидит его, зная что не порвет с ним. Отсюда изощренность ума, яд. В характере его любви есть некая холодность. Он холоден и безочарован. Нина – его последний заслон от жизни. Катастрофа для него в том, как можно меня обмануть! Он отгораживался от мира, но мир ворвался.

³¹ О московских гастроях П.В. Самойлова см.: Книга воспоминаний. С. 81, 156.

³² О Гамлете–Качалове см.: О театре. Т. 2. С. 199–201.

³³ О Гамлете–Чехове см.: О театре. Т. 2. С. 305–307; Т. 3. С. 194–196.

³⁴ Речь идет о первом обращении Ю.А. Завадского к пьесе Лермонтова (1952, режиссеры Ю.А. Завадский и И.С. Анисимова-Вульф, художник Б.И. Волков, Арбенин – Н.Д. Мордвинов). Завадский впоследствии показал еще две редакции «Маскарада» – в 1963 и 1973 гг.; о них см.: О театре. Т. 4. С. 497–498.

³⁵ О неоднократно возобновлявшемся спектакле, поставленном В.Э. Мейерхольдом в 1917 г. в Александринском театре с Ю.М. Юрьевым в роли Арбенина, см. рецензию П.А., вызванную показом спектакля в Москве в 1926 г. (О театре. Т. 3. С. 342–344).

Н.Д. Мордвинов – Арбенин. 1963



И в вахтанговском театре³⁶, и у Ю.А. Завадского загадка «Маскарада» не разгадана, пьеса не исчерпана. У Завадского прямо противоположное мейерхольдовскому спектаклю, принципиальный отказ от головинской пышности, утверждение реалистической драмы, и в этом плане работа Завадского и Н.Д. Мордвинова очень значительна. Но пьеса – романтическая трагедия, а их спектакль лишен тревоги. Декорации Б.И. Волкова, как и вся постановка, взяты в разрезе полемики. Волков прекрасно дает лирику России, но ему трудно подняться к трагедии. Декорации «Маскарада» должен был бы делать В.В. Дмитриев, была бы и трагедия, и тревога. П.В. Вильямс сделал бы ослепительно красиво.

У Мордвинова на первых спектаклях все было очень головно, рационалистично, суховато, где-то подчеркнуто хорошей техникой. Неясным оставалось его отношение к Нине – последняя ли нитка спасения, подлинная ли любовь, эгоистическая страсть, прибежище ли для отдыха. Ответить на подобные вопросы – самое трудное в работе над Арбениным³⁷.

«ОНИ ЗНАЛИ МАЯКОВСКОГО»

В.А.КАТАНЯНА.

Н.К. ЧЕРКАСОВ В РОЛИ МАЯКОВСКОГО³⁸

Я знаю Черкасова, знал Маяковского, о Черкасове–Маяковском мне говорить трудно, они никак не похожи³⁹.

Пьеса берет очень короткий отрезок времени, близко общавшийся с Маяковским В.А. Катанян коснуться трагических нот 1929–1930-х г. не мог, отсюда стилизованная упрощенность трактовки – все время великий, огромный,



горлан и т.д. Лирики в пьесе нет, есть сентиментальность.

Умевший громить, Маяковский был очень тактичен. Его декларации даже на митингах звучали и принимались ясно и просто. Во всем лирик. Очень воспитан, вежлив. Был очень азартен, ходил обычно с карманной рулеткой в руке, предлагал на ходу играть, не любил проигрывать. Очень душевный, но мог дразнить провокационно. Если не попадались на его розыгрыши, огорчался. Глубоко скрывавший все свое, имел право иронизировать. Неожиданность его остроумия в пьесе пропадает. На премьере «Дней Турбиных» в антракте среди шума и споров сказал, что чтобы определить, крокодил это или ящерица, надо увидеть хвост, после финала добавил: «Ящерица!». (Первоначально финал «Турбиных», не показанный зрителям, был жестким: с приходом в Киев Красной Армии офицеры уединялись за кремовыми шторами, начиналась игра в карты.)

Жил Маяковский аскетично, строго, не пил – поезжайте в

В.В. Маяковский.
Фото А.А. Темерина,
сделанная в ГостИМе
на одной из последних
репетиций «Бани».
1930

³⁶ Вахтанговский театр показал «Маскарад» в 1941 г. (режиссер А.П. Тютышкин, руководитель спектакля Р.Н. Симонов, художник Мосеев, композитор А.И. Хачатурян, Арбенин – И.М. Толчанов).

³⁷ Н.Д. Мордвинов продолжал работу над ролью Арбенина во второй редакции спектакля Ю.А. Завадского (1963). Много раньше, в 1940 г., он сыграл Арбенина в фильме С.А. Герасимова «Маскарад».

³⁸ Роль Маяковского в пьесе В.А. Катаняна Н.К. Черкасов в сезон 1954/55 г. сыграл в спектакле Ленинградского академического театра драмы им. А.С. Пушкина; в следующем сезоне в качестве гастролера он сыграл ее в Москве в спектакле Студенческого театра МГУ; режиссером обоих спектаклей был Н.В. Петров.

³⁹ Воспоминания П.А. о последних годах жизни Маяковского см.: Книга завлита. С. 262–269; Книга воспоминаний. С. 266–273.



Гендриков переулок⁴⁰. Нянюшки, как в пьесе, у него не было. На таких врагов, как в сцене в кафе, он не стал бы тратить.

Своей группы у него в эти годы не было. Позиции Николая Асеева, Брика становились для него узки. Он ставил вопрос о замене ЛЕФа РЕФом, затем было его вхождение в РАПП, устройство юбилейной выставки. На ее открытии я не увидел никого из его друзей. Входя в

РАПП, он отказывался от «левых» группировок, «Во весь голос» – классическая простота. Авербах был хитер и умен, он и рапповцы вели с Маяковским большую игру, Авербах хотел поставить его на колени⁴¹. В РАППе он не нашел нужной ему атмосферы. «Попутчики» были ему далеки. Он искал продолжателя и именно так представлял публике Семена Кирсанова на своих вечерах. Вел переговоры

⁴⁰ В Гендриковом переулке (пер. Маяковского, 13), где в 1926–1930 гг. жил Маяковский, существовал мемориальный музей.

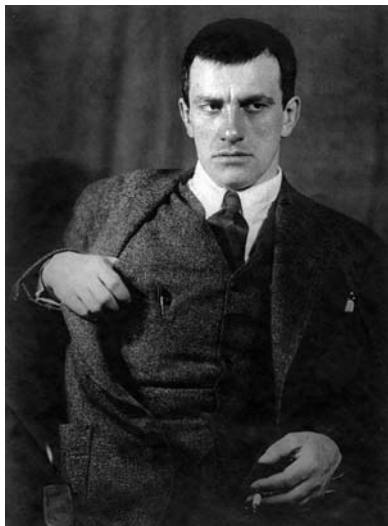
⁴¹ Л.Л. Авербах (1903–1939) – публицист, генеральный секретарь РАПП.

с МХАТом, задумывал для МХАТа комедию о человеке, получившем в СССР громадное наследство, и лирическую пьесу о любви с двумя действующими лицами. Узнав об этом, Леонидов сказал: «Или я, или Маяковский!» Качалов к Маяковскому относился прекрасно, а Маяковский чтения Качалова не признавал.

В это время он очень боялся одиночества. Никого из его друзей не было с ним в вечер премьеры «Бани»⁴². У «Бани» был полный, ужасающий провал, Маяковского-драматурга не признавали. Была вина и Мейерхольда, «Баня» у Мейерхольда не вышла. На «Бане» Маяковский сказал мне при Степановой, Яншине и Полонской, что друзей нет, Брики за границей, не вернутся.

Трещина с Полонской была очевидной, она оставалась женой Яншина, не рвала с ним. Тогда же возникли стихи Маяковского к парижской возлюбленной. Он был очень скрытен. Что значит: «любовная лодка...» – никто не возьмется сказать⁴³.

Записка о самоубийстве лежала два дня. Накануне он был у Катаева при Яншине и Полонской, был мрачен. Катаев его спросил: «Что ты так долго в уборной сидел, вешаться хотел?». Утром Полонская забежала к нему, спешила в театр, собралась уйти, вышла на лестницу, услышала выстрел, испугалась, хотела убежать, сразу вернулась. Потом почти тут же разорвала с Яншиным. Сейчас она в ермоловском театре, достойнейшая, скромная, чудесная. В театре острили, что на мне грех: когда-то на скачках я познакомил Степанову с Николаем Эрдманом, а Полонскую с Маяковским.



Черкасов всегда очень увлечен тем, что собирается играть. Очень хочет фотографизма, портретной точности, узнаваемости, в биографических ролях это его всегда увлекает и в театре, и в кино. Однажды в Ленинграде заказал нам, москвичам, обед на поплавке, предупредил, что чуть задержится, приехал со съемок в гриме и костюме Стасова и ликовал, что никто из нас долго не признавал его в странном почтенном бородатом старике, усевшемся в одиночестве за соседний столик и на нас с любопытством поглядывавшем⁴⁴. В Маяковском он стремится быть гигантом, играет его нелегким, физически напряжен. А тот был внутренне легок. Но это настоящее мастерство.

«НА ЗОЛОТОМ ДНЕ»

Д.Н. МАМИНА-СИБИРЯКА.

ТЕАТР ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА⁴⁵

Достоинства пьесы не стоит преувеличивать, в спектакль многое привнес театр. Приподнятая, преувеличенная, несколько подчеркнутая манера идет от режиссера,

⁴² Премьера «Бани» в Гостиме 16 марта 1930 г.

⁴³ Имеется в виду строка из предсмертной записки В.В. Маяковского.

⁴⁴ Роль В.В. Стасова Черкасов сыграл в фильмах «Мусоргский» (1950) и «Римский-Корсаков» (1953).

⁴⁵ Премьера 4 июня 1955 г., режиссер А.И. Ремизова.

Люди, годы, жизнь



найден темперамент пьесы, в которой нет больших психологических кусков, и это победа вахтанговского театра. Возьмись за пьесу МХАТ, искали бы психологического углубления, не было бы такой театральной яркости. Натура Анисьи у Ю.К. Борисовой сложная, но протеста в ее Анисье нет, как нет его и в тексте. Анисья Борисовой и роль Н.О. Гриценко взяты в режиссерском рисунке резко, напористо, Гриценко еще и с удовольствием переигрывает. Исчерпывают ли эти черты вахтанговский стиль? Такой Гриценко и такая Борисова немислимы были бы в вахтанговской «Чайке», а Ц.Л. Мансурову из «Чайки», где роль Аркадиной была сделана мягчайшими красками, не перенесешь в «Золотое дно»⁴⁶.

«ФАБРИЧНАЯ ДЕВЧОНКА» А.М. ВОЛОДИНА⁴⁷

Пьеса не стандартная, человек взят вне схем, только в таких пьесах решается судьба драматургии, иначе топтание на месте. Сейчас должны возникать острые пьесы, будет крен в их сторону, надо бы их не задерживать, видеть смысл раскрываемых конфликтов.

Образы не дописаны. Центральным персонажем могла бы стать Леля – в том, как она намечена, есть неиспользованные прежде мотивы. Это новый для драматургии характер, ее судьба интереснее судьбы Женьки. Она действует не из карьеризма, не из приспособленчества. Источник драматизма в том, что Леля «наступает на горло собственной песне» и считает невозможным вести себя иначе. Катанян в пьесе о Маяковском прошел мимо этой темы, сформулированной Маяковским и нетронутой драматургией. Драматизм

ситуации Лели в том, что «я знаю, как надо, как должно быть, – а в моей жизни все напротив». Ее собственная жизнь, история с дочкой, весь ее личный опыт, все противоречит тому, что она убежденно считает единственно верным и что рождает ее споры с Женькой, письмо в газету и т.д. Но Леля не дописана, ее конфликт с Женькой в первых картинах можно было бы сделать острее.

Женька в финале очень легко возвращается, конфликт тает⁴⁸. Острота была бы в ее разрыве с коллективом. Изменились ли Леля и остальные под влиянием конфликта с Женькой, пренебрегли ли ее уходом, случилась ли переоценка – не дописано. Автор замахивается, но шепчет.

Сценические достоинства очевидны, зрительского успеха надо ждать. Композиция хаотична, но в каждом эпизоде найдено главное. Актерам пьеса дает возможности более жанровые, чем психологические.

«ЛИЗЗИ МАК-КЕЙ» Ж.-П.САРТРА. ТЕАТР ИМ. МОССОВЕТА⁴⁹

Первоначальная редакция пьесы была страшней и органичней, нынешний финал в том виде, что в театре, принять трудно. Смысл был в тягостных переживаниях самой Лиззи, она мучилась, но выдавала скрывшегося у нее негра. Это было трагичнее и правдивее, чем ее нынешняя готовность к баррикадам. В финале Лиззи могла бы терзаться и отчаиваться, это и был бы вывод. Но переводить ее в героини – напрасно, не тот характер, не оправдано художественно, и Л.П. Орлова начинает здесь хуже играть, теряет искренность и простоту, а в предыдущих сценах она играла Лиззи



Ю.К. Борисова – Анисья



Н.О. Гриценко –
Молоков

⁴⁶ Вахтанговский театр показал «Чайку» А.П.Чехова 5 июля 1954 г., режиссер Б.И. Захава.

⁴⁷ Ранний вариант «Фабричной девчонки» А.М. Володина опубликован в журнале «Театр», 1956, № 3.

⁴⁸ В отдельном издании пьесы (М., 1957) ситуация разрыва Женьки с бригадой несколько изменена.

⁴⁹ Премьера 19 ноября 1955 г., режиссер И.С. Анисимова-Вульф. Пьеса Ж.-П. Сартра в театре им. Моссовета шла, как указывалось в афише, «в сценической редакции С.И. Юткевича».

из первоначальной редакции, где все замыкалось серьезно и строго. Надуманный финал явно приписан, безнадежность жизни подменяется присочиненным оптимизмом. И Орлова, и И.С. Анисимова-Вульф жаловались мне, что здесь возникает непреодолимая пустота и пьеса падает. Вспоминаешь слова Маяковского, что хвост отличает крокодила от ящерицы.

«ВЛАСТЬ ТЬМЫ»

Л.Н. ТОЛСТОГО. МАЛЫЙ ТЕАТР⁵⁰

Пьеса была репертуарной у итальянских трагиков, толстовский быт их мало интересовал, они чувствовали его очень приблизительно, это было в порядке вещей (в «На дне» Элеонора Дузе играла Василису шикарной дамой⁵¹), но восприятию трагических ситуаций эта приблизительность не мешала. Так воспринималась пьеса и в Германии. Во Франции у Антуана это был большой социальный спектакль⁵².

В МХТ в 1902 г. целью была «власть тьмы»⁵³. Спектакль не стал победой, но подход к пьесе был очень серьезен. Это было время отказа от идеализации деревни, время чеховского «В овраге», «Деревни» Бунина. В режиссерском рисунке Станиславский огромное внимание уделял тому, как гнетет и давит быт. Атмосфера декораций – тесно, но привычно. Изба душная, богатства у Петра не было, он и в пьесе не очень богат, в тульских деревнях не было особенно богатых крестьян, крыши из соломы. Борьба шла не за большие деньги. И полушалок-то подарок небогатый. Никите «скучно» делалось от серой жизни. Ужаса этой жизни люди не видят. Анисья Н.С. Бутовой, красивая, с

точными деревенскими повадками, с ее жесткостью и силой, до конца верила, что все делается «по закону» честно, как заведено. Немирович-Данченко считал, что на уровне, взятом Бутовой, достичь подобной жесткой достоверности никто в МХТ не может, играя крестьян. Митрич в толковании Станиславского, как и у Толстого, равнодушноватый, все видел, злу не противился, делать ничего не хотел и не мог. Лишь Аким что-то чувствует. Он был сыгран А.Р. Артемом с несомненной опорой на натуралистические детали и во внешнем рисунке и во внутреннем – для подчеркивания тяготы деревенской жизни. Никита в МХТ был тронут городом, а Аким подчеркнута исконен, нес деревню. Мышление у него было тяжелое, неповоротливые усилия ума, никто вокруг ничего у него не понимал, сквозь его нескладницу едва проступало что-то живое, никто с ним не считался. Жалость к себе он мог вызывать, но выразить ничего не умел.

На роль Никиты был выбран В.Ф. Грибунин, очевидно, за свойственную ему необыкновенную сценическую простоту, «самый простой актер МХТ», но без трагического дарования (мечтал о роли Войницкого, так и не сыгранной). По внутренним данным к роли Никиты он подходил мало, в первых картинах был достоверен, душевного света в Никите в начале пьесы не было и не могло быть, во второй части до нужных высот не поднимался. По режиссерскому рисунку арест Никиты давался очень подробно, прозаично, пока яние оставалось личным поступком и ничем более, никак не общим просветлением, тьма продолжала царить. Акцент на просветлении

⁵⁰ Премьера 4 декабря 1956 г., режиссер Б.И. Равенских, художник Б.И. Волков.

⁵¹ Э. Дузе играла Василису в 1905 г. в спектакле парижского театра «Творчества».

⁵² Постановка «Власти тьмы» А. Антуаном в 1888 г. в Париже в Свободном театре была первым сценическим исполнением трагедии Л.Н. Толстого, остававшейся в России под цензурным запретом.

⁵³ МХТ показал «Власть тьмы» 5 ноября 1902 г.



все искажил бы: ну и живи тогда, как жил.

Фотографировать спектакль в театре тогда еще не умели, фотографии «Власти тьмы» сделаны в фотоателье на специально написанных фонах – в интерьере спектакля МХТ в 1902 году рисованные стены избы были невозможны, все в нем было натуралистически подлинным. Но насыщенность простейших, казалось бы, бытовых мизансцен эти фотографии передают: отвернись Никита от Аким, твердящего о Марине, и он окажется лицом к лицу с зорко следящей за его реакциями Анисьей.

Основное намерение Равенских – акцентировка духовной силы народа. Отброшено восприятие пьесы

как натуралистической и локальной, это победа. В понимании добра и зла режиссер совпадает с Толстым, но в пылу полемики и в силу дарования Равенских решение облегченно и противоречиво.

Толстой был человек неистовый, перечитайте его портрет у Горького. Равенских обволакивает Толстого ласковостью, его стремление раскрыть поэзию Толстого дешевовато. В спектакле есть красота России, но режиссерски Равенских любит украшения. Показать духовную красоту народа – одно, сделать праздничный спектакль – другое. Равенских решает «Власть тьмы» как праздничное представление. Жанрово и философски режиссер чужд Толстому.

С.В. Халютина – Анютка,
Н.С. Бутова – Анисья,
В.Ф. Грибунин – Никита,
А.И. Помялова – Матрена,
А.Р. Артем – Аким.
Сцена первого акта.
«Власть тьмы».

МХТ, 1902

Pro memoria

Равенских уходит в мелодраму, отказывается ставить трагедию, пугается трагедии. Это не тот накал, что в суровости толстовского взгляда, не тот темперамент. Это элегантно и поверхностно.

Никита – образ трагический. Его раскаяние – проявление пробудившейся воли. До убийства новорожденного, до хруста детских косточек Никита не видел ужаса жизни так же, как Анисья, Матрена, Митрич. Сознание этого ужаса начинает пробиваться у Никиты с отвращения к своему участию в убийстве. Равенских заменяет трагические моральные муки Никиты лирическим отчаянием и лирическим буйством. Толстой писал трагический образ, Виталий Доронин играет образ бытовой и отчасти лирический⁵⁴. Доронину, по его актерской природе всегда несущему очень хорошую чистоту и ясность, трудно играть темное начало. Темное оставалось не подвластно ему и в его прошлых ролях. Его Никита запутался от легкого отношения к жизни. А у Толстого – от многих определяющих влияний, и без убийства собственного ребенка ничего бы с ним не произошло. И куражится, и любит Доронин–Никита поверху, подчеркнуты его балованность, задушевность, дурашливость, легкость. Утверждая чистоту, Равенских снимает трагичность. У Никиты всегда чистые глаза, такова индивидуальность актера и таков замысел режиссера. Во внешнем облике Никиты у Доронина что-то от мещанина-горожанина. Его приезд в третьем акте – приезд загулявшего купчика, он шикает богатством, а у Толстого Никита цены денег не видит, готов отдать, пропить, тратить на подарки. Тоскующий Никита должен

быть мужественнее. Гармоника в его руках по режиссерскому рисунку органична (можно говорить о мере вкуса), но эта деталь – перевод подтекста в облегченный нарядный внешний рисунок. И в пьесе упомянуто, что гармоника отдана в починку. Сейчас получается, что Никита то слишком много говорит, то недоговаривает. Тоска у Доронина – не выворачивающая человека до дна, Никите сочувствуешь, но актер не потрясает. В финале нет выстраданных итогов, нет перерождения, есть возвращение к некоторой хорошестьи.

Трагическая тема гложет еще и из-за как всегда сценически прелестной Е.М. Шатровой. В пьесах Матрена – самое страшное явление «идиотизма деревенской жизни». Равенских не хотел Матрены-злодейки, но режиссерски очень ее смягчит. Получается, что в спектакле два легких человека, Никита и она. Дело не только в природе дарования Шатровой. У нее и госпожа Стессель сначала была непреодолимо обаятельна, как ни пыталась актриса от этого уйти. Пока она не может найти в себе нужных красок, мешает ее комедийная палитра. Она не достоверна как крестьянка и дикционно, и жестом. Она тщательно отбирает краски, но проскальзывает обаятельнейшая филигранная мастерица Елена Митрофановна. Шатрову–Матрену легко не послушаться, а ведь она хозяйка дела.

Станиславский не мог играть Ивана Шуйского в «Царе Федоре», получался Бова Королевич, и это ничего не убавляло в нем как в актере. Не убавляет в Шатровой ее несовпадение с Матреной⁵⁵.

Но главная помеха для Шатровой – режиссура сцены

⁵⁴ В.Д. Доронин (1909–1976) перешел в труппу Малого театра из театра Сатиры в 1951 г.

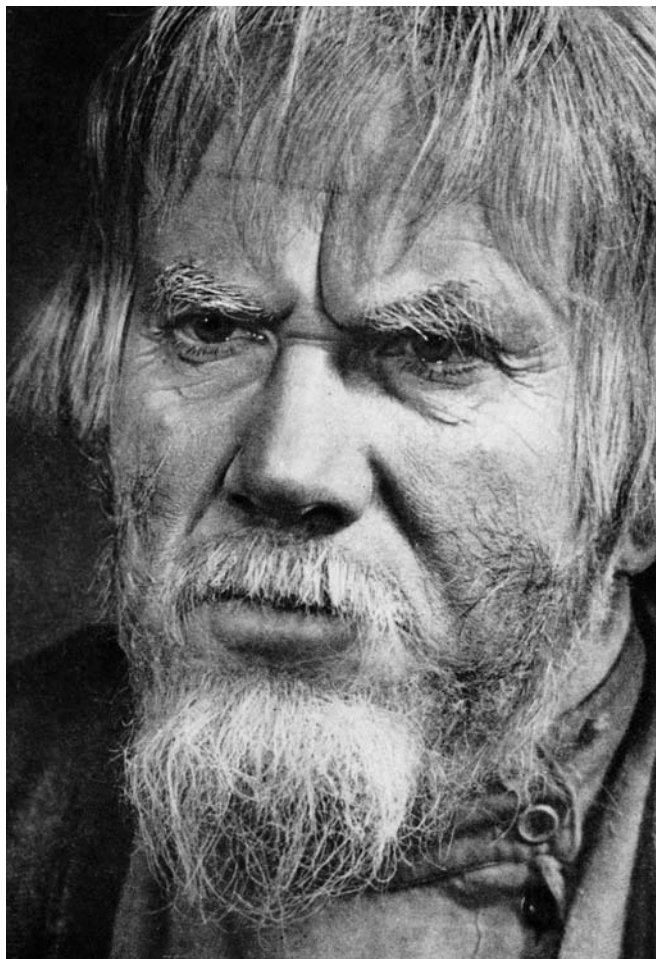
⁵⁵ К.С. Станиславский подготовил роль Ивана Петровича Шуйского к заграничным гастролям МХАТ в 1922 г. и продолжал играть ее после возвращения из-за границы. См.: О театре. Т. 3. С. 202; Книга воспоминаний. С. 303.

Е.М. Шатрова знала марковскую оценку ее Матрены, сложившуюся в дни премьерных показов. С несовпадением, о котором говорил П.А., она не смирилась и со временем нашла свой вариант крестьянской пластики и крестьянского речевого поведения, а также крестьянскую сосредоточенность Матрены. При этом она, как и И.В. Ильинский, учитывала общий стиль спектакля, заданный лирическими декорациями Б.И. Волкова.

убийства ребенка. Убийство ведется на разгуляй-люли, на такой громкости и беззастенчивости, что это недостоверно житейски, не оправдано психологически и не интересно театрально. Не та атмосфера. Здесь и обнаруживает себя мелодрама. Общий ритм крикливый, спешный, суетливый, тона у всех бранчливые, вдруг какие-то улыбки. Для Матрены по Равенских убийство новорожденного – обычное дело, по Толстому – дело необходимое. По Толстому страшна не легкость убийства, а его необходимость. У Толстого в поведении Матрены все подчинено необходимости, она все делает точно и максимально делово. Этого нет в спектакле, нет встречи разных ритмов – точного руководства у Матрены и Анисьи (у которой здесь своя мстительная злая логика) и вынужденного выполнения приказов у Никиты. Нельзя так кричать, убивая ребенка, нет неизбежного страшного молчания, нет необходимого: «Как можно скорее!» Все очень неосторожно. В деловитости должно быть торжество Матрены, она занята трудным делом, наслаждения от него она не испытывает.

Должна была играть В.Н. Пашенная, нужно бы, чтобы она вошла в спектакль. Она на сцене иногда начинает «пугать», тогда голос идет «из живота», но внутренней мощи, властности ей не занимать. Юмор, ум, энергия, деловитость, все присуще Вассе-Пашенной, и она собранно, тихо, точно убивает мужа, такова ее власть над ситуацией. Равенских, может быть, и рад, что нет Пашенной, она затмила бы Доронина.

Исполнение И.В. Ильинского могло бы стать точным камертоном спектакля. Здесь полное



и принципиальное совпадение с Толстым в главном. Актерская удача огромна и по-толстовски бескомпромиссна. Скупость, монументальная четкость, отсутствие актерского кокетства, намек на красоту и стилизацию – свойства большого актера. А в Никите-Доронине что-то красивенькое есть. Крестьянин в спектакле один Ильинский. Притулившийся, совсем не эффектный, Аким молча неподвижно сидит на печи – не стилизованная, отличная по простоте мизансцена, подчиняющая зрителя. Нравственный закон в

И.В. Ильинский – Аким

его Акиме очень глубок, актер не сет найденную тему и не озабочен ничем другим, ни показом достоинств персонажа, ни демонстрацией собственной виртуозности. Не поднимая Акима над средой, он с необычайной глубиной дает основное, что движет Акимом, задумавшимся, неприемлющим, противостоящим и, в сущности, протестующим.

Может быть, Ильинский где-то внутренне статичен, может быть, рановато начинает не доверять, но это оттенки. Он востановится в любую режиссерскую концепцию и преодолет ее.

В оформлении, может быть, мало контраста внутри и вне изы. Борис Волков как художник всегда лирик, он и «Макбета» повернул к лирике замков. Когда ставили «В бурю», Владимир Иванович тянул его на трагедию, но он и там дал лирику. Его лирика много уместнее в «Дворянском гнезде»⁵⁶.

Наплыв «воспоминаний» Никиты и Марины в последнем акте – ничем не подготовленный неожиданный разрыв ткани действия, развивавшегося до этого эпизода совершенно реально, ничем не поддержанное постороннее вторжение, украшение, а не принцип режиссерского решения.

В целом случился пережест, но, возможно, благодаря ему откроются новые возможности.

Строгого психологизма во «Власти тьмы» нет, мера переживания облегчена.

«ИВАН РЫБАКОВ» В.М. ГУСЕВА. МАЛЫЙ ТЕАТР⁵⁷

Стихотворная форма у Виктора Гусева обаятельна и скрывает малую глубину разработки конфликтов. В форме драматизированной

лирической поэмы он ставит обычно не очень глубоко публицистические вопросы. Публицистика для него вещь привходящая. Без включения жанровых и комедийных моментов лирика его пьес обеднилась бы, так это и в «Славе», и в «Весне в Москве». Его успех покупается тем, что он идет по линии лирической, она забыта нашей драматургией и не сильна в театре. Слабости Гусева в незавершенном им «Иване Рыбакове» при взволнованности авторской интонации особенно очевидны. Конфликт взят лирически, ждешь развития намеченных ситуаций, но не получаешь ответа на возникающие вопросы.

В гусевских пределах В.И. Коршунов играет точно – самолюбив, избалован, не способен на подлость⁵⁸. Где-то кокетничает актерским обаянием, где-то режиссер толкает его на необязательные экзерсисы. Режиссерски попытка героизации в финале не убедительна, это заполнение пустого пространства, монументальность здесь внешняя.

«ГОСТИНИЦА “АСТОРИЯ”» А.П. ШТЕЙНА.

ТЕАТР ИМ. ВЛ. МАЯКОВСКОГО⁵⁹

Выбранная Охлопковым форма, разумеется, возможна, но данную пьесу она облегчает, предлагает другую степень обобщения. Как зритель, я хочу вытеснить из своих впечатлений и ненужных пьес оркестрантов, и «дорогу цветов» через зрительный зал, побившуюся режиссеру лишь раз и не для ключевых событий. В тексте Штейна точно даны время и место действия, а в спектакле тема осажженного Ленинграда не звучит, блокады в нем нет.



В.И. Коршунов – Иван Рыбаков

⁵⁶ Упомянуты спектакли «Макбет» (Малый театр, 1955), «В бурю» (Музыкальный театр им. В.И. Немировича-Данченко, 1939), «Дворянское гнездо» (МХАТ, 1957).

⁵⁷ «Иван Рыбаков» («Сын Рыбакова») В.М. Гусева был одной из первых режиссерских работ Б.И. Равенских в Малом театре, премьера 27 июня 1954 г. Незавершенная автором пьеса была доработана В.В. Винниковым.

⁵⁸ В.И. Коршунов играл Рыбакова-сына.

⁵⁹ Премьера 30 декабря 1956 г., режиссеры Н.П. Охлопков и В.Ф. Дудин, художник К.Ф. Кулешов.

Люди, годы, жизнь

Ощущение опустения, оскудения было в Ленинграде очень сильным.

Шутят, что у Охлопкова не блокадная гостиница «Астория», а столичная гостиница «Москва».

«МАРИЯ СТЮАРТ» Ф. ШИЛЛЕРА. МХАТ⁶⁰

В замысле было показать борьбу королев, подняться к политической трагедии. Тарасова искала рождение в Марии большого человека, выделяла стремление к борьбе, усложняла эту линию. В последней сцене она выше того, что дает в предшествующих.

Свидание королев не удалось, Мария не доходит до последней степени унижения, которая ведет к взрыву. В юбилейном спектакле Ермоловой в 1920 году Елизавету играла Яблочкина, внешний рисунок был до наивности эффектен, внутренний элементарен. Ермолова легко выбежала в начале, низкий голос звучал прекрасно. Она заставляла почувствовать безмерность насильственного самоунижения, на которое вынуждена идти Мария, политическая составляющая растворялась в гуманистическом восприятии противостояния королев, и тем выше становилась правота восстания Марии, ее духовная правота в финале сцены была неопровержима, ощущалось присутствие некой высшей справедливости⁶¹.

Нельзя решать свидание на таком нарочито суженном пространстве, нет удобных мизансцен, не выгоден выход Марии, скомкан уход Елизаветы. Нужен воздух, пейзаж не помогает охватившему Марию порыву к свободе, остается нейтральным фоном, мешает безразличное освещение.

На прогонах казалось, что Степанова мелка для Елизаветы, но она стремительно набирала силу. После премьеры Е.Д. Турчанинова сказала мне: «У Лины все интереснее, чем было у Гликерии Николаевны». Сделанное Степановой она поставила выше того, как была сделана роль у Федотовой. Степанова выстраивает роль прокурорски, вряд ли следовало трактовать иначе. Мало разработан лагерь Елизаветы, окружение слабо «играет» королеву, отсутствие поддержки со стороны партнеров мешает, приходится «играть» за свиту, это связывает. Масштабы политических интриг и дворцовых хитросплетений в тексте богаче, чем в спектакле. Берли – не палац, он огромный государственный ум, умеет спорить с королевой. Лестер – мастер опаснейшей сорвавшейся интриги. Сцену испытаний Лестера и сцену обольщения Мортимера Степановой приходится вести без учета партнеров, партнеры мельче заданий Шиллера. В сценах с секретарем – и когда Елизавета передает ему указ о казни, и когда объявляет его ответственным за поспешную казнь – у Шиллера королева общается с многоопытным чиновником высокого ранга, такого по режиссерскому рисунку сейчас на сцене не возникает. В пьесе королеве противопоставлен исполнительный царедворец, точно знающий правила делопроизводства и круг обязанностей, способный напомнить о них королеве, ясно представляющий риск возможных последствий, а затем способный молча и достойно принять демагогические обвинения.

В финале весть о казни Степанова принимает сейчас

⁶⁰ Премьера 23 марта 1957 г., режиссер В.Я. Станицын, художник Б.Р. Эрдман.

⁶¹ Речь идет о юбилейном спектакле М.Н. Ермоловой, состоявшемся 2 мая 1920 г.

знаменито⁶², заново освещая всю роль. Все линии мгновенно раскрываются в одном узле – радость торжества, вытесняющее ее смятение, страх за себя и трон из-за святотатственного прецедента – казни королевы. Все колеблется, почва уходит у нее из-под ног, и сразу же возвращение в непроницаемый панцирь. Беспощадно раскрывается истина побуждений участницы злой политической игры, знающей, какова цена выигрыша. Не думаю, что эту мгновенную бурю ей удастся повторять каждый спектакль, нужны огромная собранность и предельное перевоплощение. Степанова не берется закреплять этот рисунок технически, у нее в запасе мастерский яркий облегченный вариант.

Овладел ли Художественный театр Шиллером – не знаю. Здесь несомненный Художественный театр и еще что-то, какая-то нарядность. Она не в декорациях Бориса Эрдмана, за исключением третьего акта великолепных, скорее в открытости многих актерских и режиссерских ходов. Глядя на Степанову, думаю, что эту нарядность можно бы было снять.

Елизавету рвалась играть Ф.В. Шевченко, отступилась она только тогда, когда узнала, что в декорации всех эпизодов Елизаветы введены лестницы. При своей массе и очень тонких ногах она побаивается лестниц на сцене. Не знаю, удалось бы ей теперь преодолеть зрительскую привычку видеть в ней комедийную актрису, но в прежние годы ее диапазон сделал бы это возможным. Она становилась поразному грозной и страшноватой в Васке из «Унтиловска» и в Мелании в «Булычове» и «Достигаеве». Ирину в «Царе Федоре» она играла



очень сильно, с огромным чувством меры, с трагическим спокойствием. Гиацинтова смешно рассказывает, как в молодости они с Бирман бегут, бывало, весной на репетиции (тогда в МХТ было принято присутствовать на репетициях независимо от того, вызывали ли тебя), а Шевченко чуть ли не всякий раз высматривает их из своего окна, как казначейша Тропинина, и зовет: «Девки, пошли ко мне блины жрать».

Повторяет ли Тарасова в Марии Анну Каренину? Внешнее перевоплощение в круге ее ролей мало используется. Немирович-Данченко

А.О. Степанова –
Елизавета

⁶² Словечко «знаменито» означало у П.А. похвалу выдающемуся оригинальному и доказательному творческому достижению.
Ср.: О театре. Т. 4. С. 266–269.

говорил, что опасно вырывать личные постоянные приемы актера, его личные штампы, может остаться обесцвеченное пустое место. Обычно и зритель дорожит узнаваемыми приемами, на спектакль он идет как на встречу с актером, но часто эти приемы воспринимаются им в первую очередь и могут заслонить найденный образ, скрыть его отличие от прежних ролей. Юлия Тугина в сцене с Прибытковым и Татьяна Луговая в сцене с прокурором у Тарасовой разные женские типы психологически и по стилю игры⁶³. В Марии она актерски очень строга.

Степанова смелая актриса. При внутренней суховатости ей присуща точность рисунка, выверенность, жесткость, прекрасная уверенность на сцене. Характер ее лирики – замкнутый, суховатый. Ее суховатость сказывалась и в «Трех сестрах» – в первом акте при своеобразной спокойной грации Ирина не была обещающей расцвести, не намечалась тема несостоявшегося расцвета богато одаренной личности. Степановой всегда очень помогает то, что у нее все до конца понято ею самою и на сцене и в жизни, все точно определено. Году в 1932-м нас с Степановой вез куда-то А.С. Енукидзе⁶⁴, автомобиль перед каким-то шлагбаумом остановил молодой постовой, и Енукидзе проворчал что-то вроде: «Быдло, не видит, кто едет!» От него нельзя было ждать такого высокомерия, и двадцатипятилетняя Степанова на заднем сидении неудержимо разрыдалась. Годы спустя она стала железной.

Елена Вайгель не захотела смотреть «Марию Стюарт». Они в «Берлинер Ансамбле» утверждают иной стиль. И в «Жизни Галилея», и в «Матушке Кураж» их натурализм

идет от желания резкого ударного сценического приема. Их задача ударить зрителя, притом что слово разработано не только смыслово, но и музыкально.

О ГАСТРОЛЯХ «БЕРЛИНЕР АНСАМБЛЯ»⁶⁵

Особенности и противоречия Брехта объяснимы, если поставить их на историческую почву. Он большой драматург, но драматург не пролетарский, а протестующей интеллигенции. Он начинал в годы фашизма, играл в стране, наиболее раздираемой противоречиями, и создал театр активного вмешательства в политическую борьбу. Это было время блестящего расцвета немецкого актерского искусства, нынешний уровень мастерства немецких актеров не идет в сравнение с прежним. Брехт теоретически и практически воевал не с их талантами, а с направлением репертуара и мастерства. Ему было необходимо резко, оригинально, протестующе выступить против господствующего театра. После войны он снова сознавал необходимость особых новых форм, театр послевоенной Германии не сразу нашел себя. Нужную резкую ноту Брехт опять брал очень непримиримо. Его театр очень национален, рационалистичен, очень обнажена мысль. Театр бьет в горячий набат: «Помните о том, что было!» Это «Помните!» – главное в их набатной позиции. При этом все, что они делают, очень законченно, театр абсолютно без халтуры.

Смерть Брехта для них прежде всего смерть драматурга.

Брехт шел от создания теории к театру, а не наоборот, как шел Станиславский. Не имеет ли дело Брехт с выдуманным им, сконструированным им современным

⁶³ Роли Тугиной и Луговой сыграны А.К. Тарасовой в спектаклях МХАТ «Последняя жертва» (1944) и «Враги» (1935).

⁶⁴ А.С. Енукидзе (1877–1937) в начале 1930-х годов возглавлял Комиссию ЦИК по руководству Большим театром и МХАТ.

⁶⁵ Гастроли «Берлинер Ансамбля» проходили в Москве в весной 1957 г.; см.: О театре. Т. 4. С. 264–266, 475–485.

Pro memoria

зрителем, человеком немного усталым, скептическим...

Гастрольные спектакли («Матушка Кураж», «Галилей», «Круг») вызвали бесспорное уважение, желание разгадать принципы Брехта, но не поразили. Отчуждение, понятное теоретически, остается непонятым применительно к эмоциональной сущности театра и к творчеству актера. Предполагается, что между мной, зрителем, и сценой какая-то рамка, о которой помнят и напоминают о ней какими-то приемами. Вернее судить не по теории Брехта, а по силе актерского исполнения. Что бы ни говорила Вайгель, она не просто показывает матушку Кураж, а входит во внутренние линии роли. Между зрителем и матушкой Кураж стоят ее поступки, как и между зрителями и Галилеем. Холодными к их судьбам мы быть не можем. Это не логические иллюстрации, как и «Мать» Горького, как бы ни была она в отдельных частях нарочита и иллюстративна. Сценические приемы отчуждения недалеко уходят от Пискатора и Мейерхольда с их плакатами во многих спектаклях. Но Мейерхольд, неизменно чуткий ко времени, мог кардинально менять свои приемы.

В природе русского театра – через вчувствование к переживанию. Все пережить и в результате что-то решить для себя, в этом активность зрительского восприятия. Полная отдача в театре редка. Вчувствование связано с мышлением, с втягиванием в работу всего нашего существа.

**«ПЕРВАЯ КОННАЯ»
В.В. ВИШНЕВСКОГО.
ТЕАТР ИМ. ЛЕНИНСКОГО
КОМСОМОЛА⁶⁶**

На пьесе лежит печать времени ее написания – и в глубоком смысле, и в узко театральной. Она носит

следы театральной борьбы, полемика по природе, по методу.

Это не эпический, а политический театр. Публицистической политической пьесой был и «Страх» Афиногенова, пьеса защищала определенный политический тезис. В Германии политический театр Пискатора испытывал влияние немецкого экспрессионизма и открытий Мейерхольда.

Вишневскому был нужен мировой масштаб, он верил в космический характер революции, во всемирный рывок, в разрушение всех прежних норм. Ему нужно было только это – вера в революцию и отрицание прошлого с ненавистью, без рассуждений. Его лейтмотив: «Будем драться!». Он абсолютно искренний художник. Гиперболичен, неупорядочен, жадный ритм взгляда на жизнь. Таким в «Первой конной» был и А.Д. Дикий, он исходил из принципов Красного театра, отрицал психологизацию⁶⁷.

Вишневский убежденно писал пьесу против методологии МХАТ, отвергал и опровергал его приемы. Он не хотел видеть общее через частное, это была открытая полемика. Каждый его персонаж – сконцентрированное обобщение, образ профессии, классового начала и т.д. Так будет у него и в «Оптимистической трагедии».

Поэтому было заманчиво в 1930 г. ввести «Первую конную» в репертуар МХАТ, актерски с предельной яркостью добраться до каждого персонажа в каждом эпизоде, поднять пьесу до громадных обобщений. Мы исходили из убеждения, что в каждой талантливой пьесе скрыто символическое и психологическое содержание, и его удастся раскрыть в совместной работе драматурга и театра. Для

⁶⁶ Премьера 21 февраля 1957 г., режиссер Б.Н. Норд.

⁶⁷ А.Д. Дикий впервые поставил «Первую конную» в Драматическом театре Ленинградского госнардома (1930), спектакль был возобновлен в ленинградском Красном театре (1931). Затем Дикий ставил ее еще трижды: в передвижном театре «Красный факел», в московском Театре Революции и в днепропетровском театре. См.: Книга воспоминаний. С. 400–402.

⁶⁸ См.: Книга завлита. С. 261–262; Книга воспоминаний. С. 264–266.

⁶⁹ Э. Пискатор поставил «Распутину» (по мотивам пьесы А.Н. Толстого и П.Е. Щеголева «Заговор императрицы») в 1927 г. в берлинском театре Пискатора.

⁷⁰ Пьесу С.К. Минина «Город в кольце» московский Театр революционной сатиры показал в 1921 г., режиссер Д.Г. Гутман.

⁷¹ Оценку Марковым спектакля ГосТИМа «Окно в деревню» (премьера 8 ноября 1927 г.) см. в статье «Октябрьские постановки» (Новый мир, 1928, № 1). При republicации статьи в четырехтомнике фрагмент об «Окне в деревню» был исключен цензурой, не допускавшей упоминания в печати имени эмигранта Р.М. Акульшина. В статье, в частности, говорилось: «В своей совокупности литературный материал дал основу для своеобразного обозрения. Оно смонтировано из отдельных эпизодов. <...> Кино помогает раздвинуть рамки спектакля, расширить его значение. Каждый акт заканчивается театральной концовкой, подтверждаю-

Люди, годы, жизнь

дальнейших путей МХАТ казалось важным продемонстрировать его способность овладеть этой драматургией. Вишневский опасался «тroyанского коня» со стороны МХАТ, а его прямолинейность и азарт вызывали опасения у многих в МХАТе. Режиссировать предполагал Н.П. Хмелев, В.В. Дмитриевым был задуман символический макет. Вишневский негодовал на медлительность работы МХАТ и отдал пьесу другому театру⁶⁸.

В театре Ленинского комсомола нет единого ключа к пьесе, играют отдельные эпизоды, каждый в другом стиле. Не дал единства художник, кино введено насильственно и декоративно, интереснее в первой части. Пискатор использовал кино в «Распутине» («Заговор императрицы»)⁶⁹, Минин в «Городе в кольце»⁷⁰, Мейерхольд в «Окне в деревню»⁷¹. Здесь прием ввода кинокадров не найден.

Может быть, не стоило ставить все эпизоды. Роль Сысоева актерски должна бы быть огромной, его интригу с офицером надо бы прочертить ясно.

«БЕЗЫМЯННАЯ ЗВЕЗДА» М. СЕБАСТИАНУ⁷²

Учителя Миройю нельзя недооценивать, он не «маленький человек», а почти гениальный. Он принимает ряд чуждых ему условий и условностей, чтобы сохранить возможность занятий астрономией, в этом его свобода, «тайная свобода» по Блоку. Эта ситуация характера для интеллигенции за Западе. Сохраняя свою «тайную свободу», он подчиняется укладу, боится сплетен, не решается на свободный брак, нигде не поднимает бунта, уступает всем условностям, которые не хочет и не способна принять. Незвестная. Незвестную

ни он, ни автор ни в чем не обвиняют – в ней сознание своей независимости, готовность бросить вызов, отдаться страсти и т.д. Она теряет только в сопоставлении с Миройю. Бунтарка оказывается не способна на «тайную свободу», на подлинный бунт. Ее вспыхивающая любовь мелка в сравнении с охватившей его любовью. В спектакле едва ли можно не использовать хорошо написанный быт, но начиная с быта, нужно преодолеть его, идти дальше.

Ю.Э. Кольцов в 30-е годы очень ярко начинал, потом не по своей воле оказался в Магадане, после войны в Ростове, вернуть его в МХАТ казалось необходимым⁷³. Я ездил смотреть его в Ростов, он там по праву был любимцем города, все играл прекрасно, с чудесной свободой, радостно, глубоко. Вернувшись в Художественный театр, растерялся, трудно возвращается к себе. «Беспокойную старость» до войны отказались играть в Москвин, и Качалов, казалось, после фильма с Черкасовым в ней нечего делать⁷⁴. Кольцов с огромными усилиями, с ощущением полной беспомощности (говорил мне: «Не зря ли вы меня сюда привезли?» – и я готов был думать, что напрасно лишил Ростов чудесного актера) искал ту сценическую легкость, благодаря которой сумел победить и мягко раскрыть богатство «второго плана», привнесенного им в постаревшую пьесу. Очень подняло спектакль участие О.Н. Андровской, точность и мягкость ее мастерства. Эпизод в «Дворянском гнезде» Кольцов сыграл гостерольно, оставаясь безупречно в стиле Тургенева и в логике спектакля⁷⁵. Посмотрим, что будет в «Безымянной звезде»⁷⁶.

щей игровой смысл представления. Качели и карусель, вторгаясь в спектакль, придают ему мажорный оттенок. <...> Неразвернутый литературный текст приближается к агиттеатру, и новая форма спектакля остается в явном разрыве с неподходящим словесным материалом, между тем как сама по себе дает полную возможность смелого разреза спектакля».

⁷² Перевод пьесы М. Себастиану был напечатан в журнале *Театр*, 1956, № 7.

⁷³ Ю.Э. Кольцов (1909–1970) был приглашен в труппу МХАТ в 1933 г.; в 1938 г. был осужден особым совещанием при НКВД СССР. Будучи заключенным, в 1942–1948 гг. работал в областном театре Магадана, после освобождения – в театре Ростова-на-Дону. В 1956 г. был возвращен в труппу МХАТ, где оставался до 1964 г.

⁷⁴ Пьесу «Беспокойная старость» Л.Н. Рахманов написал в 1937 г. на основе своего киносценария, по которому тогда же был снят фильм «Депутат Балтики» с Н.К. Черкасовым в главной роли. МХАТ показал «Беспокойную старость» 27 ноября 1956 г., режиссер Н.М. Горчаков (Ю.Э. Кольцов – профессор Полежаев, О.Н. Андровская – его жена).

⁷⁵ В инсценировке «Дворянского гнезда» (премьера 16 марта 1957 г., режиссеры М.М. Яшин и П.В. Лесли) Кольцов играл Михалевича.

⁷⁶ Ю.Э. Кольцов сыграл Миройю в спектакле МХАТ, поставленном М.О. Кнебель (премьера 4 мая 1957 г.).

МОСКОВСКИЕ ГАСТРОЛИ БДТ ИМ. М. ГОРЬКОГО⁷⁷

Товстоногов смотрит назад через десятилетия, это возвращение к корням, к театру двадцатых-тридцатых годов.

Он все делает со вкусом и очень ясно по первоисточникам.

В «Оптимистической трагедии» – успешное развитие лучших свойств таировского спектакля, это никак не плагиат⁷⁸.

«Когда цветет акация» – оживление традиции трамвайских спектаклей.

В «Эзопе» («Лиса и виноград») – прием «Лизистраты» В.И. Немировича-Данченко и И.М. Рабиновича, примененный к решению сценически интимному.

В.П. Полицеймако как актер очень напорист, его Эзоп все преодолел до поднятия занавеса, очень твердокаменен, взята только борьба за свободу без каких-либо обертонов, без жажды познания мира. Академичнейший спектакль хорошего вкуса с прямолинейнейшим Полицеймако и очень грубой Клеей.

Заходила речь о переходе Товстоногова в МХАТ. Это значило бы снять вывеску «Художественный театр» и повесить вывеску «Театр Товстоногова».

Сейчас полезнее говорить не о режиссерских школах, а об индивидуальностях режиссеров и о том, что именно оказывается близким тому или другому из них в прошлом опыте театра.

«ВЕЧНО ЖИВЫЕ» В.С. РОЗОВА. СТУДИЯ МОЛОДЫХ АКТЕРОВ⁷⁹

Пьеса не более совершенна, чем прошедший повсюду «В добрый час», но задачи интересны, Розов не идет в лоб⁸⁰. Через

парадоксальные судьбы он касается больших этических проблем, выстраивая пьесу с нарочитым обнаружением заданий. Как всегда, он четок. Военную тему он дает внесценно. После первых же эпизодов он изымает из действия главного героя и на его судьбе вскрывает позиции остальных. Таковы его технические приемы.

Важно, каков этот центральный персонаж. Может быть, лучше его совсем не показывать, оставив воображению зрителей. Нужна какая-то точность. Если гибнет молодой Маяковский, не раскрывшийся гений, будет антивоенная пьеса, протест против войны, пусть справедливой. Розов решает тему через гибель рядового фронтовика, одного из сотен тысяч, гениальности от его обаятельнейшего Бориса не ждешь. Представитель Бориса, которого Розов выводит во второй части, несет тему гибели Бориса как рядовое трагическое событие в общей трагической ситуации войны. О.Н. Ефремов, играя Бориса, явно колеблется между этими двумя решениями, используя те и другие краски.

Героиня быстро предает Бориса, это рискованно, уязвимо психологически и сценическая натяжка есть. Будь в Веронике тоска, потерянная, мятущаяся натура, было бы убедительнее. С.Н. Мизери⁸¹ не из обаятельных актрис, суха и склонна к характерности, и тем невольно подчеркиваются отрицательные стороны Вероники, ей не прощаешь измены. Последняя сцена, на кладбище, невыносима, предел сахара, почти как в «Будет радость» Мережковского. Но финал в характере Вероники⁸².

Отрицательный жанр написан Розовым и сделан в Студии очень

⁷⁷ На весенних московских гастролях 1957 г. Большой Драматический театр показал спектакли Г.А. Товстоногова «Лиса и виноград» («Эзоп») Г. Фигейредо и «Когда цветет акация» Н.Г. Винникова.

⁷⁸ «Оптимистическую трагедию» В.В. Вишневского Г.А. Товстоногов поставил в 1956 г. в Ленинградском академическом театре им. А.С. Пушкина.

⁷⁹ Спектакль Студии молодых актеров (будущего «Современника») был показан впервые 8 апреля 1957 г. на сцене филиала МХАТ.

⁸⁰ «В добрый час» появился в печати и на сцене до публикации «Вечно живых», и сначала не было известно, что «Вечно живые» написаны Розовым много раньше.

⁸¹ С.Н. Мизери в 1955–1956 гг. – актриса МХАТ, с 1956 по 1959 г. – в театре «Современник».

⁸² Речь идет о раннем варианте последней картины «Вечно живых»; см.: Театр, 1956, № 2. Впоследствии Розов исключил из пьесы последнюю, седьмую картину (в ней герои искали имя Бориса на могильном обелиске неподалеку от деревни, где он погиб) и перенес частично ее текст в шестую картину. Стоит отметить, что авторская правка в тексте предшествующих картин коснулась уточнения тех особенностей в характеристиках Бориса и Вероники, непременность которых отметил П.А.

Люди, годы, жизнь

хорошо, всю эту компанию Розов ненавидит, великолепно показанная среда по-настоящему тяготит. На этом фоне у А.В. Елисеевой все получилось прекрасно, необвинительно – беспомощно, со взглядом: как бы выжить⁸³. Краски очень точны и при своей мягкости абсолютно достоверны, просты, эта психология была неизбежна и очень распространена в тылу. Яркость психологических ходов есть в том, как играет И.В. Кваша⁸⁴.

На спектакле сказалось увлечение чрезмерной точностью и дробностью кусков, все в нем «больше Станиславский, чем сам Станиславский». Отделка заслоняет правду переживаний. Платформа Студии – сосредоточенность на содержании, вызов начинающимся поискам театральной формы,

в которых пока много накипи. Но при поисках нового содержания необходимо найти новизну формы. Спектакль теряет в свежести из-за зарепетированности, пренебрежения формой, неясности решения Вероники.

Важно, что Студия рождена органически, без предписаний.

Есть для нее опасность в раннем обожествлении Ефремова.

«В ПОИСКАХ РАДОСТИ»

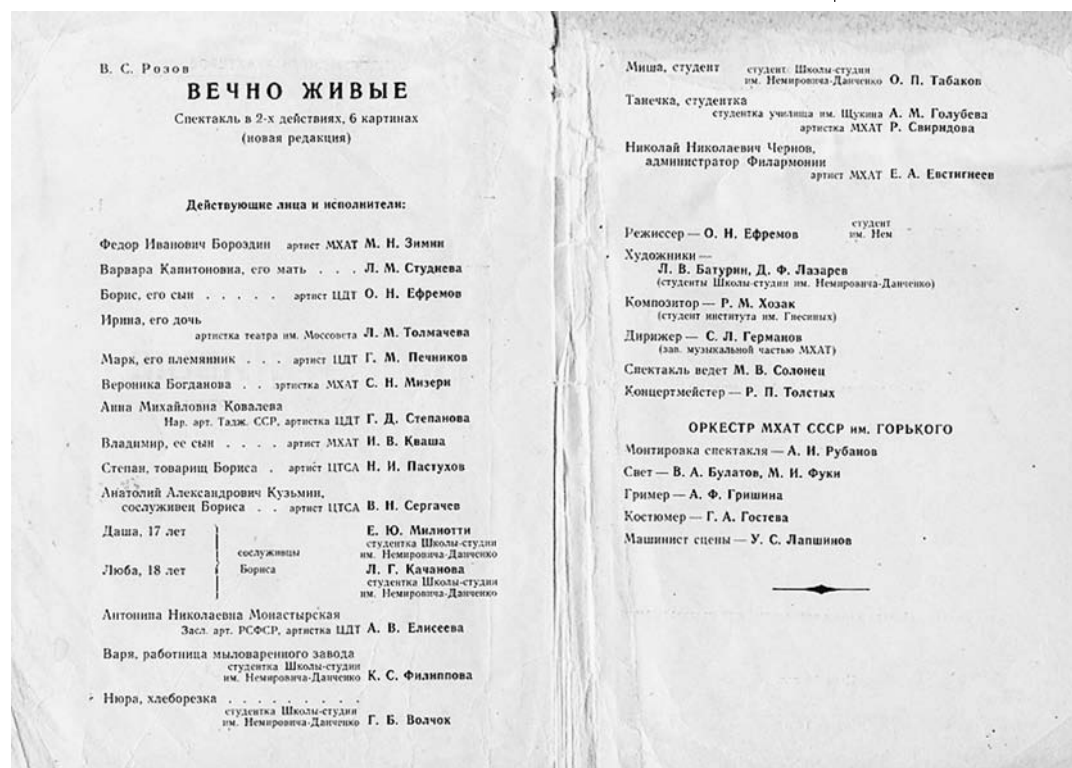
В.С. РОЗОВА

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ДЕТСКИЙ ТЕАТР И «СОВРЕМЕННИК»

В Розове есть необычность: не самый сильный темперамент, но большая вера и большая сценичность. Очень субъективен, но на реальном знании жизни и при любви к деталям. Одни роли (молодые)

⁸³ Актриса Центрального детского театра А.В. Елисеева в спектакле Студии играла роль Монастырской.

⁸⁴ И.В. Кваша – в 1955–1957 гг. актер МХАТ, играл роль Владимира.



всегда пишет хорошо, другие (старших) – почти всегда хуже, психологию первых знает, психологией вторых пока за редкими исключениями почти не интересуется. Настолько определенен в оценках, что почти не позволяет театрам больших вариантов в трактовках. Его открытый пафос в двух сближающихся темах: становление, ответственность перед собой и ненависть к собственничеству.

В спектакле ЦДТ все очень мастеровито⁸⁵. В.А. Сперантова при минимуме красок полно дает биографию матери. М.Г. Куприянова блистательна, актриса резких красок, категоричная, сразу без оговорок разоблачающая, поражает техникой, но узка. Г.М. Печников актерски много выше М.Н. Зимина. В Печникове больше удачливого научного сотрудника. Зимин никак не попадет на свое настоящее, булычовское, что он великолепно сыграл когда-то в школьном показе, теперь он все упрощает. При Куприяновой и Печникове и противостоящей им Сперантовой в ЦДТ выдвинулась тема осуждения собственничества.

В «Современнике», где меньше мастерства и больше непосредственности, побеждает тема ответственности⁸⁶. О.П. Табаков – несомненный поэт, он играет с большой ясностью, в этом сила. Н.И. Пастухов больше несет добро, чем А.А. Шмаков. Л.М. Толмачева тоньше Куприяновой и безупречно точна. Заставленность сцены вещами дает в «Современнике» более сильную образность. Мне современниковский спектакль нравится больше.

Программа «Современника» – продолжение Художественного театра и оппозиция ему. Сначала

ТЕАТР-СТУДИЯ «СОВРЕМЕННОК»

В. Розов

В ПОИСКАХ РАДОСТИ

Комедия в 2-х действиях

Действующие лица и исполнители:

Клавдия Васильевна Савина	Г. Б. Волчок
Федор	М. Н. Зимин
Татьяна	С. Н. Мизери
Николай	И. В. Кваша
Олег	О. П. Табаков
Леночка, жена Федора	Л. М. Толмачева
Иван Никитич Лапшин	Б. А. Гусев
Геннадий, его сын	Н. И. Пастухов
Таисия Николаевна	Л. И. Иванова
Марина, ее дочь	А. М. Голубева
Леонид Павлович	Ю. В. Ларионов
	О. Н. Ефремов
Василий Ипполитович, (дядя Вася), сосед Савиных	Е. А. Евстигнеев
	В. Ф. Давыдов
Фира Канторович	Т. И. Ильина
Вера Третьякова	С. П. Серова

Режиссеры — О. Н. ЕФРЕМОВ, В. Н. СЕРГАЧЕВ

Художник — Е. Е. ГРАНАТ

Композитор — Р. М. ХОЗАК

казалось претенциозным название, но к нему привыкаешь, прямой смысл слова тускнеет. Розов дает им тему острого восприятия этических требований. У них нет драматургов более глубоких. Им нужен бы драматург-сверстник.

ЦДТ умеет говорить с каждым возрастом не подделываясь, не присюсюкивая, не подчеркивая, что ты – младенец, не делая из себя

⁸⁵ В спектакле ЦДТ (премьера 6 декабря 1957 г., режиссер А.В. Эфрос) играли М.Г. Куприянова (Леночка), Г.М. Печников (Федор), А.А. Шмаков (Гена).

⁸⁶ Премьера спектакля «Современника» (режиссер О.Н. Ефремов) – ноябрь 1957 г.

Люди, годы, жизнь

больших детей. Язык художественно серьезный и уважительное отношение к зрителю. В сердцевине спектакля всегда есть точный адрес и свежесть театрального решения.

Наталья Сац когда-то в созданном ею Детском театре при режиссерской изобретательности оставалась «тетей Наташей», взрослой по отношению к младшим. Умела изобрести неожиданную форму, спектакль был подчеркнута условной игрой. При чрезмерно высоком отношении к детям умела вовлечь их в представление-игру⁸⁷.

Детский театр Г.М. Паскар в Мамоновском переулке обладал в 1920 году очень сильной труппой – М.И. Бабанова, И.В. Ильинский, В.В. Барсова. Был театром большой культуры, выбирал занимательные вещи для среднего возраста⁸⁸. В «Красочках» А.М. Ремизова доводил малышей до слез, разгадке показанное не поддавалось⁸⁹.

«КАМЕННОЕ ГНЕЗДО»

Х. ВУОЛИЙОКИ. МАЛЫЙ ТЕАТР⁹⁰

В.Н. Пашенная дала много меньше, чем могла бы⁹¹. Огромный талант и убежденная воинствующая прямолинейность. Множество хорошо сыгранных ролей и мало созданий. И обычно чем прямолинейнее роль, тем лучше играла. Участие в американской поездке МХТ не оставило следов ни в ее методах работы, ни в истории МХТ⁹². Уходила к Коршу на боевые роли, но не нашла для себя ничего нового⁹³, как и войдя по приглашению В.И. Немировича-Данченко в «Лизистрату» Музыкальной студии⁹⁴.

В годы актерской юности ей удалась Мария Стюарт (во второй

редакции, сначала это был обескураживающий провал). Прекрасно сыграла Розалинду в «Как вам это понравится», побеждала пленительная чисто шекспировская жизнерадостность. Провалила Катерину в «Грозе».

Ее старшая сестра Е.Н. Рощина-Инсарова, самая большая актриса предреволюционных лет, все играла с удивительной свежестью, утонченно. Не скажешь, у кого из сестер дарование было крупнее, но когда в Малом театре они играли одни роли, побеждала старшая⁹⁵.

В «Сердце не камень» в дуэте с В.Н. Давыдовым (он перешел тогда в Малый театр) Пашенная достигала классической ясности сценического рисунка и высокого спокойствия и в самочувствии Веры Филипповны, и в стиле игры⁹⁶.

Евгению в «На бойком месте» она уже в молодости начала играть дерзко и с повышенной яркостью, играла много лет, роль росла благодаря удивлявшему погружению в благодарный авторский материал, никогда прежде не раскрывавшийся в таком богатстве. Как обычно у Пашенной, где-то захлестывал темперамент, линия роли рвалась, краски располагались приблизительно, но с обезоруживающей убедительностью возникала натура азартно талантливая, страстная, жадная к жизни, беспощадная в своей хитрости, несчастная⁹⁷.

В «Любви Яровой» она не сразу освободилась от напрасно подчеркнутой характеристики провинциальной учительницы⁹⁸.

Кукушкину в «Доходном месте» играла победительно; оставался, как обычно, актерский плюрик, повышенная яркость приспособлений и адресованность залу⁹⁹.

⁸⁷ О Детском театре Н.И. Сац см.: О театре. Т. 4. С. 337–339.

⁸⁸ Об открытии Первого государственного театра для детей, руководимого Г.М. Паскар, см.: О театре. Т. 3. С. 21–22.

⁸⁹ Миниатюра-русалия А.М. Ремизова «Красочки», написанная в 1918 г., показана в театре Паскар в 1921 г.

⁹⁰ Премьера 31 августа 1957 г., режиссеры М.Н. Гладков и В.И. Хохлаков; см.: О театре. Т. 4. С. 269–271.

⁹¹ О В.Н. Пашенной см.: О театре. Т. 2. С. 399–412; Т. 4. С. 269–271.

⁹² В спектаклях Художественного театра Пашенная сыграла Варю («Вишневый сад»), Василису («На дне»), Ольгу («Три сестры»), Ирину («Царь Федор»).

⁹³ В театре Корша Пашенная играла, в частности, центральные роли в «Бесприданнице» и «Мадам Сан-Жен».

⁹⁴ Главную роль в «Лизистрате» Музыкальной студии МХАТ Пашенная играла в сезон 1924/25 г.

⁹⁵ В Малом театре в 1911/1913 г. Пашенная и Е.Н. Рощина-Инсарова (1883–1970) играли роли Катерины в «Грозе», герцогини Падунской в пьесе О. Уайльда, Анну Демуруну в «Цене жизни». См.: Книга воспоминаний. С. 34–36.

⁹⁶ Спектакль шел в сезон 1923/24 г.

⁹⁷ Эту роль Пашенная играла с 1915 по 1945 г.

⁹⁸ Роль Яровой оставалась в репертуаре актрисы с 1926 по 1938 г.

⁹⁹ Премьера 14 апреля 1948 г.



В.Н. Пашенная –
хозяйка Нискавуори

В «Вассе Железновой» плюсика почти не было, Васса рождалась в их упорной борьбе с К.А. Зубовым, они оба об этом с удовольствием рассказывали¹⁰⁰. Режиссерски Зубову удалось точно привинтить каждый штрих роли к умно найденному зерну и к строго развивавшемуся сквозному действию. Мотив «хозяйки», «дела» был

воспринят объемно, главенствовал, но не заслонял ни одного оттенка в характеристике Вассы. Социальное зерно было неотчленимо от психологии и быта, от исторической конкретности образа и от непосредственного ощущения женской судьбы Вассы. Сцену отравления вела трезво и собранно, внушая Железнову правоту своего

¹⁰⁰ Премьера 23 мая 1952 г., режиссер К.А. Зубов.

Люди, годы, жизнь

требования. С той же четкостью, без нажима, через сгушавшуюся усталость приказывала выдать Рашель. Сцена внезапной смерти была сыграна в тишине, мотив нарастающей лавины дел гасила неподвластная человеку усталость. Это было одно из безупречно законченных сценических созданий.

Зубов и сам умел играть с такой четкой выстроенностью и соподчинением красок. Так он репетировал Стесселя в «Порт-Артуре», упорно взвешивая и закрепляя каждый штрих. На прогонах, к моему изумлению, все это исчезло, на сцене был прямолинейный, темпераментный, горячий провинциальный актер, будто ничего не было установлено. «Вы мною недовольны», – сказал он мне и попросил рассказать ему роль заново. Мы сидели у него в кабинете часа три, пришлось идти от реплики к реплике, он молча слушал, иногда что-то записывал, а на следующем прогоне вернул все наработанное. Ему нужно было увидеть всю роль со стороны¹⁰¹.



В «Каменном гнезде» Пашенная, разумеется, режиссировала сама, здесь она подлинная, сценически властная, открытая залу, ясная, спокойной и выпукло проводящая сцену за сценой с присущей ей манкостью, но по существу однообразно. Да, могучий громopodobный взрыв темперамента в финале органичен в ее понимании своих задач и даже в ее понимании реализма. Он весь в зал и по незамысловато сочиненной мизансцене и по посылу темперамента. Так открыто сделана и вся роль, разумеется, не такими энергичными приемами. Верно и то, что она, очевидно, считает этот финал ермоловским – Ермолова действительно некоторые роли завершала предельным всплеском темперамента. Мера вкуса, вызывающая споры, безусловно принадлежит Пашенной.

«БОЛЬШОЙ КИРИЛЛ» И.Л. СЕЛЬВИНСКОГО.

ТЕАТР ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА¹⁰²
Несовпадение Сельвинского и Симонова – Сельвинский грубее и несуразнее этого торжественного представления, он видит вещи глыбисто и обобщенно, у него все не очень красиво. Его очень овахтанговили, все сделано для утешения зрителя и на парад, это сейчас тревожно у вахтанговцев, тут опасность опустошения. Художник со вкусом. Парадный финал вытекает из режиссерской мысли и подсказан юбилейным характером спектакля.

«МИСТЕРИЯ-БУФФ» В.В. МАЯКОВСКОГО. ТЕАТР САТИРЫ

¹⁰³
К новой «Мистерии-буфф» относишься почтительно и равнодушно, спектакль остается где-то

¹⁰¹ Режиссерами спектакля «Порт-Артур» А.Н. Степанова и И.Ф. Попова (1953) были К.А. Зубов и П.А. Марков (с 1950 по 1955 г. Марков был режиссером и председателем Литературного совета Малого театра).

¹⁰² Премьера ноября 1957 г., режиссер Р.Н. Симонов, художник И.М. Рабинович.

¹⁰³ Премьера 7 ноября 1957 г., режиссер В.Н. Плучек, художник А.Г. Тышлер, новая сценическая редакция В.А. Катаняна, сводный текст двух вариантов пьесы.

Е.М. Шатрова –
г-жа Стессель,
К.А. Зубов – Стессель

Pro memoria

около решения пьесы: не удалось ни погрузить зрителя в атмосферу ее появления, ни пересоздать ее, как советовал Маяковский, сделать современной, для чего можно было бы призвать, предположим, Семена Кирсанова, в нем Маяковский хотел видеть наследника. Предлагая осенью 1929 г. «Мистерию-буфф» Художественному театру, Маяковский предполагал пополнить ее новыми кусками текста.

«ЗОЛОТАЯ КАРЕТА»

Л.М. ЛЕОНОВА. МХАТ¹⁰⁴

Как и в пьесе, в спектакле два монолитные акта, первый и второй, и два чужие с отдельными блестящими, то ложащимися на сквозное действие, то не ложащимися. К тому же на спектакле лежит печать борьбы за его существование, репертком сидел на шее: как это к сорокалетию Октября да еще для предполагавшихся гастролей в Японии спектакль о сожженном бомбежкой городке, о людях, ютящихся в котельной, о личной драме начальницы горсовета и т.д. Отсюда и безвкусная оптимистическая заставка к третьему акту, и уютная ночная улочка с освещенными окошками в заставке к четвертому акту, и облегчение самочувствия Марьи Сергеевны в третьем акте, и другие упрощения, которых не удалось избежать. Последний акт не получился ни у автора, ни у режиссуры, ни декорационно.

В первоначальной редакции пьесы Марька уезжала с Кареевыми, финал был жестче нынешнего¹⁰⁵. Леонов настаивал, чтобы МХАТ принял первую редакцию, но неожиданно переработал пьесу, когда театр решил ставить первый вариант. Он изменил не

только финал, но и встречу Марьи Сергеевны с Кареевым, многое в линии Березкина, обострил одиночество Тимоши.

Стилистически он соединяет резкий натурализм (слепой Тимоша, контузия Березкина, «катакомба» – котельная Непряхиных и т.д.) и очевидную условность. Поступки персонажей важны ему своим символическим смыслом, такова образность пьесы, это определяет ее язык, характеристику персонажей, развитие ситуаций. Не все написано одинаково убедительно, не все необходимо для сложившейся пьесы, не все выполнимо. Порой Леонов готов подойти к грани мистики. Он и Ф.В. Шевченко настаивали, чтобы исчезновение Табун-Турковской в четвертом акте после фокусов Рахумы оставалось необъяснимым для зрителя, чтобы она растаивала. Но если подобный никак не подготовленный прием использовать лишь перед финалом и по частному поводу, он оставит зрителя в недоумении, смысловой нагрузки он не примет. Как-то Леонов сказал, что роза, которую Тимоша дарит Марьке, должна потрясти Марьку, и в ее голове среди других может промелькнуть предположение, что за этот цветок Тимоша только что заложил душу дьяволу. Этого не сыграть, нет текста, вмещающего такой подтекст.

От М.И. Прудкина-Кареева в первом акте Леонов требовал сидящего на троне библейского царя Саула, перед которым проплывают воспоминания – друзья юности Непряхин и Макарычев, появляется Марька как видение Машеньки Порошиной. Но драматургически первый акт выстроен не вокруг Кареева, а на непредвиденных поворотах – появление Березкина,

¹⁰⁴ Премьера 6 ноября 1957 г., режиссерами спектакля первоначально были А.Н. Грибов и В.Я. Станицын, затем П.А. Марков и В.А. Орлов, на последнем этапе – Марков, Орлов, Станицын; художник Л.Н. Силич.

¹⁰⁵ Первый вариант пьесы издан ВУОАП (М., 1946), второй вариант – «Октябрь», 1955, № 4.

Люди, годы, жизнь

затем появление Тимоши посреди народной сцены, все это равноправные линии. Центральное место в первом акте занимают монологи Березкина. Народная сцена должна бы быть отдельной картиной или ее не должно быть, Макарычеву можно найти запоминающуюся характерность, но в качестве прежнего приятеля Кареева он остается обозначением. Чувствуя леоновский язык, А.Н. Грибов хотел играть Непряхина пьяненьким и юродивым, но от него ждали не чудачества, а народной точки зрения, внутренней ясности, актер считал это идеализацией. Пьяненьким, ослабевшим он остался лишь в небольшом кусочке возвращения от Макарычева. Да, Грибов легко меняет краски, в первой сцене с Юлием на одних спектаклях может быть добродушным, на других язвительным, на третьих уничтожающе злым. Это от артистической свободы, ему скучно повторяться. Но импровизационное самочувствие ограничивается данным куском, не распространяется дальше, а по существу подобные оттенки требовали бы продолжения в последующих сценах. Второй акт Грибов ведет мягко, серьезно, печально. В четвертом акте ему нечего делать кроме одной-двух фраз.

Леонов сначала не принимал В.А. Орлова в Березкине, он хотел видеть М.П. Болдумана, сурового, дерзкого, дерзость он считал необходимой. Было ясно, что Орлов, как всегда, внесет и в эту роль душевную неустроенность, мучительное желание пробиться к душевному зерну, этот «лирический субстрат» сказывается и в «Дяде Ване», и во всех его актерских работах. Но он нашел ключ к образности леоновского языка, слово у него органично, без

приподнятости и натурализма, все звучит и все правдиво.

Есть просчет Леонова в том, что сюжет строится на переплетении нескольких линий, но одна из них (Березкин – Щелканов) заканчивается во втором акте, другая (Марья Сергеевна – Кареев) в третьем, и к четвертому акту остается только линия Тимоши и Марьки. Два первые акта настраивают ждать пьесу о Березкине, но с третьего акта он исчезает, мы из чьих-то слов должны понять, что его план мщения трусу Щелканову сменился стремлением помочь слепому Тимоше. Зарождение этого плана Орлов играет в финале второго акта, но роль обрывается, и Березкин появляется лишь в финале спектакля как бог из машины. Суровость Леонова в том, что Щелканов остается не наказан, ускользает. Тема мщения оказывается по существу бессмысленной.

В журнальном варианте пьесы весь последний акт Березкин находится на сцене, производит лишь несколько фраз, ни с кем не общаясь. Возможно ли, чтобы окружающие не замечали его при его военной славе? Получается многозначительно молчащая полусимволическая фигура среди неудавшейся – и слабо написанной – вечеринки. Сыграть это невозможно. Было решено, что он появится только в конце после исчезновения Табун-Турковской. Жесткость его последних монологов осталась от ранней редакции, где Марька уезжала, и где он разгадывал ее слабость, сводя к назначению рожать детей. Леонов хочет показать человека обостренно, ждет, что театр и зрители без предвзятости взглянут на противоречия, уживающиеся в

Pro memoria


характерах действующих лиц, он полемичен в стремлении показать человека, а не должность – полковник, завхоз, академик, председательница горсовета. Но в данном случае было авторской ошибкой сохранить жесткий текст ранней редакции, нарушающий рисунок, возникающий во втором варианте. Жесткость слов Березкина о Марье сейчас наносит Тимоше не меньшую рану, чем готов был Березкин нанести Марье, разоблачив перед нею отца.

Орлов наполняет этот эпизод горечью мудрости, стремлением предупредить возможный удар, и все же текст чрезмерен и не оправдан.

Актёрская техника Орлова строится на строгом соотношении развивающейся внутренней линии образа и того, что он называет «внешними выразителями», Орлов чутко укладывает «второй план» роли в ее прочно закрепляемый «первый план».

То, что в методологии В.И. Немировича-Данченко называлось «вторым планом», целостный охват всего, что живет в психике человека, – безусловно, самый надежный путь к овладению леоновскими характерами. Главной задачей было соотнести нажитый актерами «второй план» с верностью необходимому «первому плану» поведения персонажей. Спектакль (как и «Мария Стюарт», «Дворянское гнездо») выпущен сыроватым, осталась опасность упрощения «второго плана» ради определенности «первого» и разрушение «первого плана», если противозаконно его место занимает «второй план», то, чему следовало присутствовать внутри человека.

Да, у Леонова сразу не разбираешь, с чем приходит Марья

Сергеевна во втором акте в «катакомбу» Непряхиных. Действительно ли она пытается откупиться от Тимоши, в чем готовы обвинить ее оба Непряхины, может ли она не представлять тяжесть будущей жизни Марьки со слепым? И как ей не тревожиться за Марьку, той до войны было лет пятнадцать, вспомните грибодовскую Софью, которая переменилась за три года отсутствия Чацкого. Сломленная ли это женщина, винит ли она себя в том, что когда-то не побежала за любившим ее бедняком, будет ли желать дочери «золотую карету»? Все это должно жить в ее «втором плане», как и взаимоотношения с мерзавцем-мужем, обязанности «городничихи». Репетируя, К.Н. Еланская нелегко шла к овладению многоплановостью роли. Весь второй акт – и до прихода Тимоши, и сцену с ним – Еланская ведет на подлинном человеческом благородстве, не пряча естественной тревоги, бережно, совсем не наступательно, не сентиментальничая. Есть ненаигранная в своей простоте прямота и во всем том, что произносит ее Марья Сергеевна, и в том, чего она не произносит. Еланской дано редкое свойство, она приносит на сцену настоящую человеческую чистоту. Она способна интуитивно охватить все особенности создаваемого характера, но она актриса зыбкая, неуверенная, подверженная настроениям дня. Разумеется, технически она оснащена и прочертит закрепленный рисунок «первого плана», но многое из того, что ей особенно удается, рождающееся произвольно и органически непредвиденное богатство внутренней линии часто оказывается подвижным, в чем-то

Люди, годы, жизнь



оно ей не подвластно (при этом она любит учить, дает часто невообразимые советы и в этом необыкновенно трогательна). Таковы особенности ее замечательной индивидуальности. Актрис такой творческой природы Немирович-Данченко называл любительницами в отличие от тех, кого называл мастерицами, профессионалками. Когда возник план гастролей в Японии, предлагали передать роль А.К. Тарасовой, но она бы перевела все в мажор и в сентиментальность. После «Зимней сказки» могла бы войти в спектакль по-новому раскрывшаяся Л.В. Пушкарева, в ней есть твердость и чистота, но нет человеческой значительности и обаяния Еланской.

Третий акт театр очень облегчил не только радостной декорацией кабинетика (а должна бы быть бывшая монастырская трапезная), но более всего в самочувствии Марьи Сергеевны. Третий акт Леонов пишет по контрасту с предыдущими. Он не раз перебрасывает зрителя из трагического в комическое,

то усложняя актерские задания, то давая зрителям отдохнуть на вставных номерах. По драматургии три четверти центрального акта не движут пьесе. Блестяще написанные эпизоды Рахумы и Табун-Турковской заслоняют Марью Сергеевну, диктуют переход в дивертисмент, к тому же они в руках очень сильных актеров, их появление радует зрителя. Леонову нужно, чтобы самое существенное для себя Марья Сергеевна узнала от Табун-Турковской. На репетициях шутили, что для развития сюжета вместо аттракциона Табун-Турковской можно было бы коротко поговорить по телефону.

Оба телефонные разговора – и с Щелкановым, и с Кареевым – неизменно удаются Еланской при неизбежном однообразии мизансцены. Узнавание Кареева она проводит, пользуясь тончайшими красками и достигая их максимальной яркости. Помогает ей и заливающий сцену солнечный свет, и легкий поворот сценического круга, повторение находки «Трех сестер», позволяющее создать некий «крупный план».

Центральная сцена третьего акта, встреча Марьи Сергеевны и Кареева, не дописана Леоновым. Пусть Кареев столько лет хранил обиду и приехал с жаждой мести, но ему даны очень глупые слова. Его внешний облик и манеры Прудкин рисует несколько отчужденно, намеренно сухо. Но попытка уже после премьеры сыграть взрыв Кареева на открытом темпераменте – обнаженно до истерики, почти оскорбительно – превращала скрытые глубинные пласты «второго плана» роли в ее «первый план», рушилась сценическая ситуация, выносилось на поверхность то, что скрыто живет в человеке.

А.Н. Грибов – Непряхин,
К.Н. Еланская –
Марья Сергеевна.
«Золотая карета»

Pro memoria

Объединить пьесу может только линия Марьки. Структурно Леонов выпускает Марьку на сцену в финале актов, она должна как бы озарить то, что происходит до ее появления. Но материал роли беден. Остальных персонажей можно «сыграть», Марьке Леонов предлагает «быть». Речевое ее щебетание идет от инженю, это изображение юности, сделанное старым человеком, языково послевоенная молодежь не такая. Драматургически Марька не написана, ей не дана даже серьезная сцена выбора между Тимошей и Юлием, это должно было бы быть где-то в середине пьесы. Компенсировать отсутствие такой сцены поспешные сборы в финале не могут. Драматургическая поспешность, формальность финала не преодолена. Без возможного соблазна Марька не интересна, эта тема лишь обозначена. Сейчас у Юлия нет никаких прав на нее – мы не знаем, расположило ли ее что-либо в нем, не ощущаем возможности его победы. В Юлии Леонов вспоминал сына Горького, для которого не существовало ничего кроме отца, но в тексте это не отразилось. Отец спрятал Юлия от войны, но Юлий не белоручка, по-своему благороден. Здесь что-то существенное осталось не выявлено, и положение исполнителя не из легких.

В споре с пьесами, построенными как элементарные шахматные партии, Леонов сознательно не договаривает многие вещи. Он не хочет конкретизировать, куда пойдет Тимоша, в чем планы Березкина. Каким уезжает Кареев – надеясь на новую встречу с Марьей Сергеевной, готовым купить Марьку «золотой каретой», замкнувшимся, опустошенным?

Что принесла их встреча Марье Сергеевне? Но что-то здесь не дописано.

Спектаклем Леонов, по-моему, не доволен. Вспоминая работу над «Унтиловском», на репетициях он вздыхал:

– Ах, если бы Константин Сергеевич...

Я ему как-то ответил:

– Ах, если бы Федор Михайлович...

На него это не произвело впечатления.

В.А. Орлов в режиссуре по-актерски пронизателен, но не конструктивен. В.Я. Станицын конструктивен, но склонен к облегчению.

«СОНЕТ ПЕТРАРКИ»

Н.Ф. ПОГОДИНА.

ТЕАТР ИМ. ВЛ. МАЯКОВСКОГО¹⁰⁶

Погодин не раз в несовершенной форме выдвигает волнующие вопросы. У него часто так – образы не дописаны, обнажена идея, мысль доводится до предела, еще немного и придешь в тупик. Но пьесе не обязательно быть ясно решаемым алгебраическим уравнением. Когда он работает на очевидном материале и пишет законченно, это у него бывает менее интересно.

В «Сонете» он говорит о существовании большого чувства. У нас разучились писать о любви, пишут о схождении и расхождении. Погодин тут смелее всех. Он уходит от сплетнической постановки вопроса. В Суходолове есть застенчиво-наивные ходы, он дан в наивно донкихотском положении. Е.В. Самойлов–Суходолов и в диалоге с ним Л.Н. Свердлин нашли убедительную психологически интонацию и не играют бытовые фигуры. Это поиск поэтического решения. Многие спутывает

¹⁰⁶ Премьера 30 декабря 1957 г., режиссер Е.И. Зотова, художник Б.Р. Эрдман.

никак не подходящая на роль Майи («Лауры») В.М. Орлова, но это вина режиссуры.

Прежде была заповедь ненарушимости семьи, вместо живой постановки вопроса давался обязательный рецепт. Сейчас вокруг семейной тематики возник ажиотаж, эти пьесы сразу прорвались. «Одна» С.И. Алешина из-за недогматизма вызвала интерес, Алешин смотрит более свободно, но не встал выше общего уровня. Тема большого понимания любви и большого понимания семьи у него отсутствует. Он публицист и техник сцены, творческий и внутренний уровень невысок, это газетный фельетон, а не художественное произведение. Все же алешинская пьеса о семейных дразгах, а погодинская – о любви.

Погодинские «Аристократы» при своем появлении в 1935 г. хорошо принимались в свете горьковского лозунга перевоспитания и перековки. Не знаю, как пьеса будет смотреться теперь и оживет ли при ее возобновлении прежняя, отличавшаяся какой-то элегантностью форма охлопковского «спектакля-карнавала»¹⁰⁷.

«ЗИМНЯЯ СКАЗКА»

В. ШЕКСПИРА. МХАТ¹⁰⁸

Дело в непоследовательности режиссерской мысли. Спектакль противоречив стиливо: что это – быт или «сказка»? И в форме спектакля, и в трактовках одно спорит с другим.

Ф.Ф. Комиссаржевский в «Буре» в 1919 г. нашел меру абстракции, нужную для шекспировских пьес третьего периода, и последовательно доводил мысль до завершения¹⁰⁹.

М.Н. Кедров всегда раскачивается и работает медленно. Помню, в еще в 1940-х г. на совещаниях

внутри театра стоял вопрос: «Миша, что с распределением «Зимней сказки»?» Я вернулся в МХАТ в 1955 г. и вновь услышал: «Миша, что с распределением «Зимней сказки»?» Художник был приглашен после долгой работы с актерами. Выбор пал на В.Ф. Рындина, художника охлопковского «Гамлета», и был продиктован желанием сделать «театральный» спектакль – реализовать задуманную систему подвижных занавесов. Прием выгоден, пусть новизны в нем нет. Но не было установлено, остаются ли занавесы пассивным оформлением спектакля, или они элемент игровой, условный. Они заявлены как элемент декоративный, но актеры дотрагиваются до них, приподнимают их, чтобы скрыться, чего поначалу не ждешь. Значит, занавесы – элемент условный, тогда это должно бы сказаться на манере актерского поведения. Вышло ни то, ни се, приемы спутываются. Не получилась абстракция, которая облегчила бы бытовой рисунок. Для себя Рындина выполнил все со вкусом, но для движущихся занавесов он тяжело-ват, его почерк обычно очень определен, появляется балетная грубоватость, оперность. Запеть в этих декорациях легко. Есть трудность преодоления обезличивающих костюмов, как в «боярских» спектаклях. Исполнителям вторых ролей пьеса не дает больших кусков, тем нужнее внешняя индивидуализация.

Первый акт выстроен последовательно, это большая серьезная режиссура. Второй акт противоречит первому и спутывает логику спектакля. Второй акт не понятен и смыслово, и театрально. Противоположен ли народ второго

¹⁰⁷ «Аристократы» возобновлены 27 ноября 1956 г., режиссер Н.П. Охлопков, художник Б.Г. Кноблох; спектакль впервые показан в 1935 г.

¹⁰⁸ Премьера 2 января 1958 г., постановка и режиссура М.Н. Кедрова, режиссер А.М. Карев, художник В.Ф. Рындина.

¹⁰⁹ О «Буре» В. Шекспира в постановке Ф.Ф. Комиссаржевского (1919, Театр-Студия ХПСРО [Художественно-просветительного союза рабочих организаций]) см.: Книга воспоминаний. С. 131, 133; О театре. Т. 1. С. 446.



акта двору Леонта, или мы должны смеяться над ним? Ушла тема жизнерадостного красивого народа, возникает высокомерно трактованный народ. Поэтому высокомерен и Автолик у А.П. Кторова, во всем, разумеется, очень последовательного. Его Автолик не встречает среды, достойной его хитрости и талантов. Нет противопоставления страстей, господствующих в первом и втором актах. Это бурный и непокорный акт, тут все не подчиняются, король оказывается бессилён. Флоризель и Утрата должны бы быть детьми этого народа. А.А. Михайлов лишает Флоризеля озорства и силы.

В третьем акте старить персонажей было бы лишним, это условность, но показать иную, чем в первом акте, атмосферу двора необходимо – для всех там стало пусто, сейчас это сделано неотчетливо.

Леонт у М.П. Болдумана сделан вроде Ричарда III, актер последователен до мелочей. Стоило бы укрупнить лишь самый финал, последнюю точку роли, новое обретение Гермионы. Леонт оказывается

центром спектакля, это не совсем по Шекспиру.

Л.В. Пушкарева добилась на сцене чистоты без сентиментальности, такое ненаигранное благородство должно бы стать общим стилем игры. Поначалу кажется, что маловат масштаб ее Гермионы, но ключевые моменты она преодолевает. Отношения Гермионы и Полиника поданы режиссерски несколько танцевально, они должны бы давать Леонту больше оснований для ревности.

Н.И. Гуляева (Мамилей) ведет роль великолепно. Хорошего вкуса, полнокровно, благородство движений, отсутствие травести. Здесь ключ к сочетанию психологической точности и сказочности в поведении актеров.

Мешает исполнение М.А. Титовой, ее Паулина прямолинейна и, как Леонт Болдумана, трагедийно-подобна. У Шекспира она женственнейшая, мягко просящая, лукавая и упорная, очаровательная, действующая иными путями, чем Леонт. Она ведь сумела остаться при его дворе, жалеет его и в конце концов

Сцена из I акта
«Зимней сказки»
(суд над Гермионой)

Люди, годы, жизнь

провела в жизнь сказочно талантливый план.

В Малом театре Гермиону и Паулину играли Ермолова и Федотова, они были центром спектакля. Со средними актерами в такой драматургии не добиться настоящих результатов, если не буден изобретен некий режиссерский ход.

Ю.А. Завадский, имея в труппе В.П. Марецкую и Л.П. Орлову, напрасно не занял их в «Виндзорских насмешниках»¹¹⁰. Желание показать различие в возрасте «насмешниц», вызвавшее нынешнее распределение, немного прибавляет спектаклю, их возраст – условность, а режиссерский рисунок выиграл бы. С такими партнершами Т.С. Оганезовой было бы легче, сейчас она не хочет, чтобы Квикли была ярче героинь. Но тогда на Фальстафа пришлось бы звать М.М. Яншина.

«ИДИОТ».

ФИЛЬМ И.А. ПЫРЬЕВА¹¹¹

Очень властная рука мастера с точным учетом зрительского восприятия. Но вызывает внутреннее сопротивление. Фильм обозначен как часть первая, но второй не будет, Пырьев исчерпал себя и не возьмется решать основную тему Достоевского. Судьбу Настасьи Филипповны, как он ее видит, он изложил и изложил неверно. Тема фильма – «золото», а в дальнейших событиях романа у Достоевского ее нет. Пырьев подчинил «золоту» и цветовое решение, и понимание эпохи. У Достоевского нет почти ничего из того, что главенствует в фильме. Настасья Филипповна – очень строгий человек. По Достоевскому у нее строгая вечеринка, Тоцкий не знает

как подступиться, в тихую напряженную атмосферу вваливается шумный Рогожин со своей свитой. А в фильме в роскошный разгул врывается небрежно одетый разгул. Достоевский жесток, Пырьев размашист. Пырьев любит плавать на лодке, а для Достоевского это тлен.

ВОЗОБНОВЛЕНИЕ ЧЕХОВСКИХ СПЕКТАКЛЕЙ В МХАТЕ

Да, здесь поймана главная беда современного МХАТа. Разумеется, МХАТ не утратил все, остается и простота сценическая, и яркость дарований, играют «по школе», «по кускам», «по задачам», но почти все облегченно, приблизительно. А Константина Сергеевича и Владимира Ивановича всегда объединяла точность решения. Здесь сложный узел проблем, потому об этом писать никто и не берется.

В МХАТе эти суждения встретили бы с негодованием, но именно приблизительность – основная черта нынешних возобновлений Чехова.

«Вишневый сад» считается новым спектаклем, хотя в нем вольно или невольно повторены многие куски и мизансцены¹¹². Уйти от прежних решений было трудно, но они повторены механически, потеряли прежнее наполнение, опустошились.

«Вишневый сад», пьеса о потере прибежища, самая тревожная у Чехова. Это определяло прежде режиссерский рисунок, это несла О.Л. Книппер. У ее Раневской был вкус к жизни, были и легкомыслие, и любовь, приходило горькое знание жизни. Не появления дач она не хотела, а не могла расстаться с садом. Она к финалу убила в себе самое дорогое, отъезд был бегством от погибающего сада.

¹¹⁰ Премьера 11 мая 1957 г., режиссер Ю.А. Завадский, художник Н.А. Шифрин.

¹¹¹ Фильм А.И. Пырьева вышел на экран в 1958 г.

¹¹² Премьера 17 апреля 1958 г., режиссер В.Я. Станицын, художник Л.Н. Силич.

Pro memoria


Нынешний «Вишневый сад» по тону благополучен, лимонад в жаркий день, таков общий почти идиллический ритм. Буднично трогательный приезд, прогулки, милый бал, благоразумная Раневская–Тарасова, ее душевное благополучие нерушимо. В театре шутят, что она, уезжая, напрасно не продала сад, ей это нетрудно было бы сделать. Есть хорошие (пусть, по-вашему, хрестоматийные) исполнения, но это не изменяет общего звучания.

В «Дяде Ване» новые исполнители (Л.И. Губанов–Астров, М.В. Анастасьева–Елена) мельче прежних, это проигрыш, хотя и у прежних ничего не выходило, с Ливановым и Тарасовой в свое время Кедров не справился, хотя оба они убеждены, что играют отлично. Ясного понимания соизмеримости своих возможностей, планов и результатов у Тарасовой нет. Ливанов может толково и красочно рассказывать о проваленной роли, необузданная фантазия у него не связана с четкой оценкой того, что он делает на сцене.

М.М. Яншин при яркости дарования узок, но точно знает все, что ему доступно. При лиричности и море обаяния он всегда очень точно разрабатывает и закрепляет рисунок, таков он и в Вафле, и в Пищике, еще более точным формально он был в лучезарном Лариосике, пленявшем лирической непосредственностью.

Сою на премьере Е.А. Хромова по режиссерскому заданию играла очень комсомолито, особенно последний монолог, это была очевидная уступка театра за право ввести в репертуар еще одну пьесу Чехова. Т.И. Ленникова давно ее дублирует и ведет роль иначе, точнее.

У Б.Г. Добронравова в «Дяде Ване» сильным было лирическое, а не борющееся начало, его «борьбу» в критике преувеличивали. Пленяла одухотворенность исполнения, бунт третьего акта питало острое сознание личной катастрофы, ее трагическое осознание наполняло мужественно сыгранный последний акт. Этот бунт мог быть только один раз в жизни. Это была нежная чистая душа, знающая свою беспомощность. Его любовь была скрытная, созерцательная. Обезоруживал зрителя отличавший Добронравова дар непосредственного сценического переживания, сейчас и здесь. У Н.П. Хмелева – иное, сценическое переживание в высшем артистическом смысле.

В Добронравове до «Турбиных» и «Хлеба» видели преимущественно характерного актера, пробовали на резкохарактерные роли¹¹³. В «Горячем сердце» он играл Наркиса очень хорошо, но все же подчеркнуто, очень ярко, но не очень органично. В роли Алеши Карамазова его сценическое обаяние заливало все, оно было и в размашистой походке, и в открытости лица, и в особом звучании голоса (он был введен на роль Алеши в американской поездке и сыграл Алешу в 1928 г. в юбилейном спектакле в сценах с Москвиным–Мочалкой). В современных ролях грубоватость ушла, хотя в некоторых проявлениях оставалась. В его Мышлаевском не было открытой радости жизни, было внутреннее беспокойство, оправдывавшее его прямолинейность в оценках и решениях. В современных пьесах и в «Царе Федоре» возник его новый герой – средний русский человек с большой душевной

¹¹³ О Б.Г. Добронравове см.: О театре. Т. 2. С. 421–427.

Люди, годы, жизнь

требовательностью, замкнутый, целомудренный, не перекладывающий свои переживания на других, не пускающий к себе, ясный при своей закрытости. Таков был и его Андрей Белугин, которого он много играл на выездах. Его царь Федор не мог и не хотел быть царем. Хмелев видел в Федоре пробуждение требовательного сына Грозного, шел к Грозному-палачу. В Федоре-Добронравове потрясал крик отчаяния. В нем было больше от Федора-Москвина, а в Федоре Хмелева – от намеченного в роли Федора Качаловым.

У В.Н. Поповой Войницкая действительно сделана безупречно, с предельно точным пониманием ее места в пьесе, с очень строгой внешней характерностью. Нет ни одного иллюстративного штриха. Линия непрерывного существования в образе и «подводное течение» роли даны с настоящей актерской мудростью,

глубина решения равна его ясности. Ход Поповой – не сатирический, как был у Н.Н. Литовцевой, не внешне разоблачительный, как у Е.А. Хованской. Ее тщедушная сухопарая Войницкая с восковым лицом вовсе не бездарна и не глупа. Да, может быть, впервые ощутила ее былая духовная связь с сыном, и, действительно, впервые становится понятным, что именно к ней в третьем акте в минуту отчаяния он бросается с вопросом: «Матушка, что мне делать?» И тем страшнее ее: «Слушайся Александра!». Только что казавшаяся еле живой, она воспламеняется, вырастает, обретает внутреннюю силу, чтобы гневно образумить отступника. Это по-чеховски жестокий реализм.

После закрытия театра Корша я отговаривал В.Н. Попову идти в МХАТ – женская труппа у нас была очень сильна, премьер мало, ускользали бы роли, на которые она могла бы претендовать,



Н.П. Хмелев –
царь Федор

Б.Г. Добронравов –
царь Федор

*Pro memoria**ВН*

В.Н. Попова

и более всего мог помешать тот «плюсик», который казался неотъемлем от ее индивидуальности и от ее первоклассного мастерства. Но она так уверовала в правду Художественного театра и Станиславского, что не принимала эти опасения и была готова на борьбу с самой собой.

Ее место в театральной Москве было уникальным и очень заметным. У Корша она, как правило, играла глубже, чем было

написано большинство стремительно сменявшихся ролей, умела превращать мелодраму в трагедию, могла быть ослепительно щедрой и приглушенной, в серьезной драматургии победоносно овладевала авторским стилем и даже там, где слабый автор давал в ее распоряжение лишь намеки, находила нечто неожиданное¹¹⁴. В Художественном театре она надеялась сыграть Аркадину в «Чайке», стоявшей

¹¹⁴ О ролях В.Н. Поповой в театре Корша см.: О театре. Т. 3 по указателю имен.

Люди, годы, жизнь

тогда в ближайших планах, но так и не осуществленной.

В возобновлении «Трех сестер» полностью сохранен внешний режиссерский рисунок, подобное почти полное обновление актерского состава – путь опасный, но потерять «Три сестры» в репертуаре театр не мог себе позволить¹¹⁵. Все сыграно удовлетворительно, кое-что – хорошо, пусть персонально среди новых исполнителей нет равных прежним. На сдаче «старухи» (по вашей терминологии) хвалили новых исполнительниц, и я объяснил им их настроение: «Вас-то никто не переиграл».

Да, сейчас спектакль стал доступнее, сентиментальнее. И стала ощутимее особая театральность его формы, найденная Немировичем-Данченко и Дмитриевым. Прежнее равновесие формы и содержания нарушилось. Один из секретов этого спектакля – ни одной громкой мизансцены, ничто в открытую не акцентировано даже в кульминационных сценах, мизансцены подчинены внутренней структуре конфликтов, акценты расставлены с огромной находчивостью и управляют вниманием зрителей, хотя ничто не педалировано.

Трактовка Соленого Б.Н. Ливановым имеет основания – у Соленого крупная, бурная страсть, в нем своеобразный бунт против затягивающего течения жизни, Чехов не заставил бы мелкую пародию на Печорина убить самого умного героя пьесы.

Наташа у А.П. Георгиевской в первом акте появлялась заведомо чужой дому Прозоровых, юности и свежести ей не доставало и на премьере, рисунок был очень выпуклый, у М.А. Титовой все выглядело

еще упрощеннее, кандидатура О.Н. Андровской возникла на очень ранних этапах обсуждений, до репетиций. М.П. Лилина первый акт играла иначе, думалось: «Ну и пусть такая, все простимо, а вдруг в этом доме она преобразится». Смог же Кулыгин вопреки своей ограниченности подняться в финале до понимания трагедии Маши.

У Чехова Тузенбах человек волевой и мужественный, наделенный нежной душой, он рвет с привычным ходом жизни, чего не может сделать Вершинин отнюдь не от слабости. Их обоих Чехов видит просто и трезво. Н.П. Хмелев, актер очень требовательный, душевно чистый, не был сентиментален, не жалел героев и не сочувствовал им¹¹⁶. Таким он был и в Тузенбахе – в нем таилось сознание трагического конца. В финале после реплики о кофе торопливый твердый уход был сделан с чеховской трезвостью.

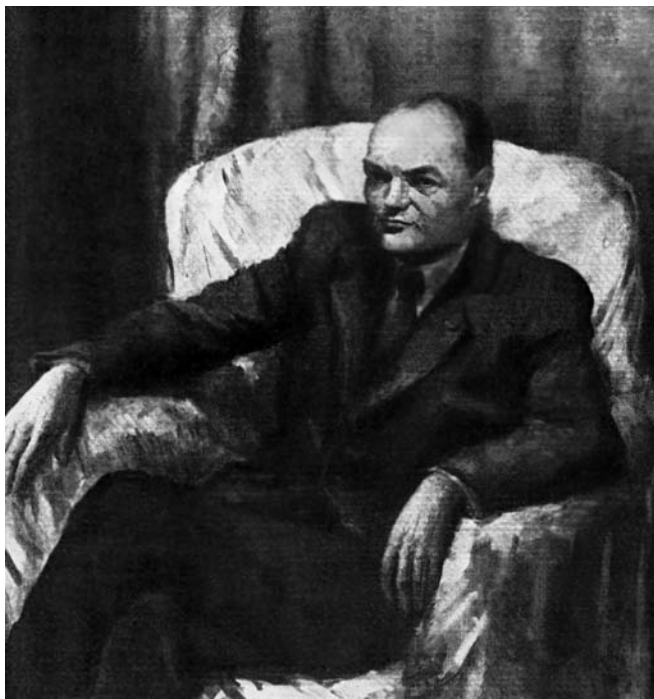
В Хмелеве требования Художественного театра к актеру были воплощены с максимальной полнотой как ни в ком другом. В юности он, несуразный, колющий, не давал, казалось, особых надежд. В нем жила мнительность, придирчивость к тому, что он делал. Ему всегда нужна была поддержка, он упорно требовал внимания. Его педагогом во Второй студии был Л.М. Леонидов, способный без каких-либо советов, не глядя в сторону ученика, заставить его играть верно, неким своего рода гипнозом пробуждая его волю и фантазию. Хмелев так неотступно настаивал, чтобы Леонидов объяснил, что такое «тип», что тот, не выдержав, бросил ему: «Сами вы тип!» Это стало одной из легенд театра. Мастерством он овладел

¹¹⁵ Возобновление «Трех сестер» осуществлял И.М. Раевский.

¹¹⁶ О Н.П. Хмелеве см.: О театре. Т. 2. С. 331–344.

быстро, сперва это казалось пределом профессионализма. Это была полнота перевоплощения при математической точности воплощения. Интуиция и осознание найденного работали у него параллельно.

И.М. Раевский в Ферапонте, разумеется, очарователен, но его Ферапонт, стремящийся спасти Андрея, отговорить его от Москвы и втянуть в дела управы, из другого спектакля. Он был бы невозможен при прежнем Андрее–Станицыне, тот не стал бы при нем разговаривать¹¹⁷. Глухой Ферапонт В.А. Попова с затуманенным от старости сознанием был древен, чуть ли не сверстник пожара Москвы, он все говорил некстати, и абсолютное одиночество Андрея становилось ошутимее.



«БИТВА В ПУТИ»

Г.Е. НИКОЛАЕВОЙ.

ТЕАТР ИМ. МОССОВЕТА¹¹⁸

На этот раз Завадский тусклит конфликты. Все очень воздушно, за театральным образом нет образа завода, и в этом некое приукрашивание жизни, от этого идет тусклость красок. В современном реализме, даже у Галины Николаевой, краски сильнее и конкретнее предметы. При пустой сцене выбор деталей должен бы был быть очень конкретен, но, конечно, крайняя предметность нового реализма вовсе не должна быть грубостью. Особенности современного соединения бытовизма и условности все еще на практике не ясны, не найдены. Наиболее убедительным решением остается, наверное, «Молодая гвардия» Охлопкова, но не знаю, как она смотрится через десять лет после премьеры¹¹⁹.

Роман Николаевой иллюстративен, иллюстративность не всегда недостаток, эта проблема мало разработана. Слабость романа стала очевиднее в инсценировке. Неслучайно сама Николаева не смогла справиться и сделать сценический вариант.

«ЮПИТЕР СМЕЕТСЯ»

А. КРОНИНА. МХАТ¹²⁰

Автор умнее этого приличного, ровного, профессионального спектакля, свершений и открытий в себе не заключающего. В пьесе есть доля злой иронии, в спектакле она не схвачена, он дидактичен. Все в нем хорошенькое, приглаженное, отполированно красивенький Запад. Актерское перевоплощение совсем незначительно, и на сдаче казалось, что идет некое продолжение «Осеннего сада»¹²¹.

Н.П. Хмелев.
Портрет работы
П.В. Вильямса

¹¹⁷ Режиссер спектакля И.М. Раевский взялся за роль Ферапонта в порядке срочной замены ее первого исполнителя В.А. Попова.

¹¹⁸ Премьера 3 февраля 1959 г., инсценировка Г.Е. Николаевой и С.А. Радзинского, режиссеры Ю.А. Завадский и А.Л. Шанс, художник А.П. Васильев; см.: *О театре*. Т. 4. С. 288–289, 497.

¹¹⁹ Спектакль был поставлен Н.П. Охлопковым в 1947 г., художник В.Ф. Рындин; см.: *О театре*. Т. 4. С. 523.

¹²⁰ Премьера 30 декабря 1958 г., постановка А.М. Карева и Н.Д. Ковшова, художник А.П. Васильев.

¹²¹ «Осенний сад» Л. Хеллман МХАТ показал 6 января 1956 г., режиссеры Н.М. Гарчаков и Г.Г. Конский, художник Л.Н. Силч.

Люди, годы, жизнь

Чему может научиться Л.Ф. Золотухин на «Дмитрии Стоянове»¹²² – все линии пьесы могут быть повернуты так и эдак, в печатном тексте герои расстанутся, в театре они соединяются, все случайно, углубить пьесу актерски невозможно.

3.

Различия актерских школ Малого и Художественного театров в первые десятилетия существования МХТ были очень заметны. Их можно проследить и сейчас, хотя резкой грани давно нет, шел процесс взаимовлияний, совершавшихся на многих уровнях.

Убежден, что метод физических – психофизических – действий, разработанный К.С. Станиславским в последний период его творчества, возвращает в очищенном и усовершенствованном виде к стихийно сформировавшемуся методу актерского ансамбля классического Малого театра, к осознанию необходимости дружного владения линейей сценических взаимоотношений, которое объединяло Ермолову, Садовскую, Южину, Лешковскую, к знаменитому правилу: «ты мне петельку, я тебе крючочек». Стык методов здесь несомненен.

В классическом Малом театре обязательно присутствовала радость игры, искусство переживания сопровождалось особым подъемом радости пребывания на сцене. Ощущалась грань между актером и образом. В такой мере и с такой открытостью в МХТ этого никогда не было. Принципом Художественного театра, не всегда полностью выполняемым, с его первых спектаклей было: не «играть», а «быть». Дело прежде всего в этом оттенке актерского

творчества, а не в режиссуре, не в оформлении, не в отдельных приемах, хотя все это вещи взаимосвязанные.

Эта радость творчества, «игра», жила в Ермоловой. Поэтому она не могла принять Чехова. В чем была «игра» Ермоловой? В ощущении внутреннего пафоса, в передававшемся зрителям подъеме, во внутренней обращенности к зрительному залу – при глубине погружения в психологию героинь и органическом владении тем, что в МХТ называли бы «сквозным действием». Такова была природа ее «простоты». Поэтому молодой МХТ встал в оппозицию и к искусству Ермоловой при безоговорочном признании масштабов ее одаренности. На эстраде она ощутимо отсчитывала ритм, это было необходимо ей и передавало ее сосредоточенность слушателям.

В свои выступления она вкладывала так много, так затрачивалась, что к шестидесяти годам говорила о себе как о тени. По-моему, в двадцатые годы ее нерастроченный творческий темперамент сказался в ее усиливавшейся религиозности. Но можно сказать, что обычно актеры Малого театра долговечнее актеров МХАТа. Хмелев умер на репетиции, Добронравов умер на спектакле. Леонидов признавался, что для него игра – мучение, а не радость, и чувствовал облегчение, если нынешний спектакль доиграли на считанные минуты раньше, чем предыдущий, скорее отмутились¹²³. О своей лучшей роли, Дмитрии Карамазове, он так и говорил, что сыграть ее нельзя, можно только промучиться. Книппер-Чехова в девяносто лет играть не может, а Яблочкина и Турчанинова наслаждаются, играя эпизод в

¹²² Премьера пьесы Б.И. Левантовской состоялась 21 января 1958 г., режиссер В.Н. Богомолов, художник В.Г. Лесков.

¹²³ О Л.М. Леонидове см.: О театре. Т. 2. С. 247–263; Книга завлита. С. 456–458.

Pro memoria

«Крыльях», и очередь друг другу не уступают¹²⁴. Лет пятнадцать назад я был удивлен, встретив В.Н. Рыжову (ей было за семьдесят) в выходной день у дверей Малого театра, и услышал от нее: «Милый, это такой театр, тут сиди и сиди, иначе ролью обойдут». В ней говорила не обычная актерская ненасытность, а жажда игры.

В Художественном театре М.М. Тарханов¹²⁵ наслаждался пребыванием на сцене и всегда мечтал помимо своей роли сыграть бы еще и роль партнера. При распределении ролей он, как правило, делал заявку на малоподходящую ему роль и ликовал, когда вместо нее ему без споров предлагали ту, получить которую он жаждал. Неиссякавшую радость от того, что он на сцене, испытывал Н.П. Баталов¹²⁶, в этом он был прекрасен как Степан Кузнецов¹²⁷, оставаясь, в отличие от Кузнецова, в строгих рамках Художественного театра. Сила Баталова была в его абсолютно благословляющей жизни натуре. Вопреки болезни легких он был ликующий, жаждущий жить, болезнь обостряла энергию его самоотдачи, отрицать жизнь он не мог. Это определило его успех в Фигаро. Без Баталова, без его необъятного темперамента, без размаха его таланта «Бронепоезд 14-69» был бы другим – в его Ваське жил восторг жизни. Нота торжествующего познания радости жизни была и в том, как он «высчитывал» прибывавшие волости, и в сцене «упропагандирования». В анархисте из «Блокады» Баталов становился страшен, он был коварен в тупоголовом совратителе Никите из «Растратчиков» – и, играя негодяев, по-актерски был счастлив.

Предреволюционный Малый театр обладал неким общим музыкальным тоном, иным, чем сложился в молодом МХТ. Точность внутренней правды была более индивидуализирована в МХТ. В Малом театре играли более «вообще», очень часто играли умно, но всегда нуждались в том, чтобы по мысли все хорошо и ясно раскладывалось – вот добро, вот зло. В этом Малый театр был старомоден, исконно здоров. Сохранялась консервированная манера игры, оставались штампы. Играли крупными мазками, без плотного прикрепления роли к индивидуальности исполнителя, нередко тем самым обедняя и характер роли, и данные исполнителя. Роли могли строиться как ряд великолепно соединенных выигрышных ситуаций при четком раскрытии позиций каждого персонажа и наделении его броской внешней характерностью. Яркость актерских ходов и отсутствие пустот определяли воздействие. Чисто сценический интерес (все то же «вообще») мог превышать интерес психологический. Практически требование к перевоплощению и сейчас в МХАТе выше, чем в Малом театре, хотя это менее явственно и бывают спектакли и исполнения очень близкие.

Трагедия А.П. Ленского была не только в его столкновении с внутритеатральным болотом, но и в том, что многое из того, что он стремился сделать, не входило в сложившееся существо Малого театра¹²⁸.

В предреволюционные годы Малому театру не удавались Леонид Андреев, Пшибышевский, Алексей Толстой. Александринцы с их петербургской изощренностью, элегантностью, графичностью

¹²⁴ «Крылья» А.Е. Корнейчука Малый театр показал в 1955 г., эпизод старой учительницы был включен драматургом в пьесу по просьбе А.А. Яблочкиной.

¹²⁵ О М.М. Тарханове см.: Книга завлита. С. 456–458.

¹²⁶ О Н.П. Баталове см.: О театре. Т. 2. С. 428–435.

¹²⁷ О С.Л. Кузнецове см.: О театре. Т. 2. С. 263–273.

¹²⁸ Речь идет о попытках А.П. Ленского в 1900-е годы реформировать Малый театр.

Н.П. Баталов. 1937



игры, больше поняли в Леониде Андрееве («Профессор Сторицын»), чем простодушно веривший, не тронутый новейшими течениями, наивный Малый театр¹²⁹. В Малом театре ставили несуразную пьесу Алексея Толстого «Насильники», совпадавшую с его «Заволжскими рассказами» и доходившую до безобразий ядреностью преувеличений в изображении гниения и распада дворянства. М.М. Климов, О.О. Садовская, С.А. Головин, В.О. Мас-салиитинова покорно шли за автором, получился скандальный спектакль¹³⁰.

В революцию Александринский театр распался, в первые месяцы встал в оппозицию, затем многих потерял. Среди больших театров Малый театр наиболее просто вошел в революцию, для него не было тех противоречий, через которые проходил тогда МХТ. В нем долго сохранялось по-своему глубокое и наивное понимание Островского; ранние и поздние пьесы Островского присутствовали в репертуаре и исполнялись в одном стиле, это воспринималось как неистребимая сила национальной культуры.

Мейерхольд всегда был активно полемичен¹³¹. Не мог работать, если что-нибудь не ниспровергал, всегда в оппозиции к тому, что господствовало в искусстве. Увлечение новой задачей могло пробудить в нем пафос самоотрицания. Признавал неизменно только Станиславского.

Его природа – индивидуалист, легко возбудимый, остро и рефлексивно отвечающий на современность, начинающий верить в то, что сам для себя создал. В чем-то изменчивый и в чем-то очень



постоянный. Нетерпимый, страстный, подозрительный. Огромное обаяние таланта и диктаторский авторитет в полемике. Иногда мне казалось, что он сам признавал пустяковость выдвинутых принципов, относился к ним с юмором и немного издевался над теми, кто делал эти принципы декларацией. Журналисты всерьез обсуждали заявленный им принцип «диагональной композиции», но мизансцены всегда так обычно и строились.

Мало кто не оказывался под его обаянием, и мало кто не рвал с ним.

В.Э. Мейерхольд.
Фото А.А. Темерина

¹²⁹ Пьесу Л.Н. Андреева «Профессор Сторицын» оба императорские театра показали в 1912 г.; см.: Книга воспоминаний. С. 44.

¹³⁰ «Насильники» А.Н. Толстого поставлены Малым театром в 1913 г.; см.: Книга воспоминаний. С. 46, 227, 485–486.

¹³¹ О В.Э. Мейерхольде см.: О театре. Т. 1. С. 294–305, 479–488; Т. 2. С. 59–75, 133–135; Книга воспоминаний. С. 134–140.

Даже много получившие от него актеры, его любившие, нередко начинали скучать. Шли к нему, увлекаясь, чтобы или подчиниться, или взять лучшее и уйти. Режиссер большого пафоса, поэтичности, умел преобразжать факт до символа, и рядом неряшество. Фиксация пластической выразительности, показы были тесно связаны у него с разработкой внутренней линии. В отличие от Таирова он отлично понимал актера. Он находил для актера положение, с непредвиденной силой пробуждавшее его внутренние возможности, но просквозить ими всю роль Мейерхольду бывало скучно.

Вне эволюции понять его и его принципы нельзя. В первые годы революции ходил в шинели, в 1928 г. в Париже на улице целовался с Райх (я там неожиданно их встретил). Был очень чуток ко времени – и когда сорвал все декорации в начале двадцатых годов, и когда вернул их в «Даме с камелиями», где в реквизите ему понадобились подлинные антикварные вазы.

Начало двадцатых годов – самое поразительное и обаятельное время Мейерхольда. Озорной вызов остальным театрам. Им владело стремление строить новое искусство, новизну которого он ясно не представлял. В стремлении «революционизировать» и «пролетаризировать» театр сфантазировал из себя государственного деятеля и честно играл его. Объявил «Театральный Октябрь» – и Таиров был отнесен к «академикам», зачислен в «аки».

«Зори» (1920), «Мистерия-буфф» (1921), «Смерть Тарелкина» (1922), «Лес» (1924) – явления огромной яркости, взрывы творческой энергии и неудержимого темперамента.

Они поражали неожиданностью больше, чем крепкой сделанностью, разваливались с необыкновенной быстротой, много быстрее охлопковских.

«Зори» производили на молодежь ошеломляющее положительное впечатление, но вызвали резкую статью Н.К. Крупской¹³², – это шло от различий в восприятии революции. Мейерхольд принадлежал к той художественной интеллигенции, которая принимала революцию не как явление конкретно социального, а как фактор огромной красоты, изменяющий мир, символисты искали выход к надземным вершинам. Что-то в спектакле, наверное, было незаконномерно и эстетически, но это не казалось важным.

В «Мистерии-буфф» в 1921 г. – нарочитая скупость, аскетизм, пафос эпохи «военного коммунизма». Поздние пьесы Маяковского стилистически совсем другие.

«Великодушный рогоносец» (1922) – блистателен. «Формалистические трюки» Ильинского, Бабановой, Зайчикова несли огромное психологическое наполнение. Прозодежда была рождена эпохой ожесточенной борьбы с галстуками. Сейчас, возможно, «Рогоносец» показался бы смешным, а тогда был принят даже Н.Е.Эфросом; через пять лет смотреть «Рогоносца» было невозможно.

«Нору» (1922) я воспринял как режиссерское баловство.

В «Смерти Тарелкина» Мейерхольд считал себя комсомольским режиссером, хотел «трагического балагана», ужасов Сухово-Кобылина – все обман: стул, стол, все прыгало, не на что опереться. Понять ничего было

¹³² См.: Правда, 10 ноября 1920 г.; перепечатано: Советский театр. 1917–1921. Л., 1968; Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. М., 2000. С. 56.

Люди, годы, жизнь

нельзя, балаганное нигилистическое разрушение. Но спектакль очень вознес В.Г. Сахновский¹³³.

В «Лесе» были точки подлинного соприкосновения с Островским, бесспорная пронизательность. Находкой была вся линия Аксюши и Петра, решенная лирически смело – тоска, луна, обезоруживающая лирика гармоник, великолепный ритм давали гигантские шаги. Что-то дразнящее публику, разрушительность ощущалась сильнее, чем проступавшая положительная программа. Рождался шекспиров театр российской современности, откуда-то с высоты показывавший жизнь разбросанной в горизонтальной плоскости.

Режиссура «Учителя Бубуса» (1925) никакого отношения к пьесе не имела, ставить Файко Мейерхольду было скучно, а в «Мандате» (1925) он поднимал Эрдмана до огромной высоты, и Станиславский признавался, что готов завидовать мейерхольдовскому решению третьего акта.

«Ревизор» (1926) – лиричнейшая фантазия о Гоголе эпохи переоценки им своего прошлого, отказа от жизни. Царила торжественная печальная атмосфера. Красивый, эстетически законченный спектакль, музыкально оправданные мизансцены. Все было сделано не крупными мазками, а очень логично, строго, точно. В последнем эпизоде безмерно жаль было напевавшую что-то под чтение письма Бабанову – Марью Антоновну.

«Окно в деревню» (1927) – ничего не вышло¹³⁴.

В «Горе уму» (1928) – крайний субъективизм, наполненный горечью спектакль о беспомощном идеалисте Чацком и о трагедии Софьи. Чацкий у Э.П. Гарина был девятнадцатилетним недотепой, в которого нельзя влюбиться. Он читал пушкинское «К Чаадаеву», но никак не был декабристом. В финале все исчезало, и к авансцене шла растерянная Софья, читая по-французски тираду из Расина. Спектакль выстраивался

¹³³ См.: Сахновский В.Г. Мейерхольд // Временник РГО. М., 1924 [на обложке: 1925]. № 1. С. 219–240; перепечатано с сокращениями в кн.: Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. С.75–85.

¹³⁴ Ср. прим. 71.



Э.П. Гарин – Чацкий
З.Н. Райх – Софья.
Фото А.А. Темерина.
1928

Pro memoria

не по сюжету, а по ассоциациям; не развитие действия, а монтаж эпизодов, как и в «Ревизоре». Захватывала трагедия «крушения идеализма», и рядом оставалось что-то малопонятное. Пролог в кабачке – недопустимость, бильярд в сцене Фамусова и Скалозуба – чепуха, кулак Скалозуба перед носом Репетилова – запоздавшая цитата из театральной агитки. Среди приемов Мейерхольда важную нагрузку получали физические действия, но они не были единственно возможными и безошибочно найденными, как того требовал Станиславский. Угроза господства выдумки над закономерностью.

«Последний решительный» (1931) во второй части поднимался до трагических высот.

«Дама с камелиями» (1934) – очень рафинированный спектакль с рядом великолепных мизансцен. З.Н. Райх не могла играть Маргариту – со слабым голосом и непослушным телом.

«33 обморока» (1935) – слабо. К 1935 г. Мейерхольд перестал в восприятии поколения быть тем, кем был в 1920 г. К моменту закрытия Гостим был очень плохой театр, кризис определяли многие причины.

На каком-то официальном собрании Владимир Иванович очень хвалил «Даму с камелиями». Я сказал ему, что мы в Музыкальном театре во главе с ним в «Травиате» (репетировавшейся тогда и уже почти законченной) все делаем иначе, чем сделано у Мейерхольда¹³⁵. Он ответил: «Покажем, пусть сравнивают». У нас, казалось бы, сюжет был обострен, Виолетта была актрисой и кончала самоубийством, форма спектакля была выдумана очень остроумно, Вильямс был не

чета Лейстикову, с которым почему-то работал Мейерхольд¹³⁶. Уже после войны М.Б. Храпченко пришел на возобновление «Травиаты» и с долей юмора и растерянности сказал: «Вот он, формализм, который мы везде искореняем!»¹³⁷

Владимир Иванович вел певцов к истощающему овладению образом и точному закреплению внутренней линии. Я пожаловался ему, что не удастся решить с Н.Ф. Кемарской финал, последнюю арию Виолетты, он сказал, что все очень просто, позвал нас к себе в кабинет, очень маленький, разделенный какой-то занавеской. Мы сидели ждали его, минуты через три-четыре он тихо прошел из-за занавески к столу, сел, что-то писал, рвал написанное. Кемарская удивилась, он прошептал ей: «Дура, я репетирую!» – от него никогда не приходилось слышать таких обращений. И замечательно молча проиграл всю арию Виолетты, и ее самочувствие, ритм, смену кусков, все приспособления. Все врезалось в память, Кемарской стоило немало усилий это усвоить и повторить. Сейчас,

¹³⁵ Премьера «Травиаты» в Музыкальном театре им. В.И. Немировича-Данченко – 25 декабря 1934 г.; руководитель постановки В.И. Немирович-Данченко, режиссеры П.А. Марков, Б.А. Мордвинов, П.С. Саратовский.

¹³⁶ Над оформлением «Травиаты» работал П.В. Вильямс, над оформлением «Дамы с камелиями» – И.И. Лейстиков.

¹³⁷ «Травиата» была возобновлена в 1945 г.

В.Э. Мейерхольд и З.Н. Райх. Репетиция «Дамы с камелиями». Фото А.А. Темерина. 1934



Люди, годы, жизнь

на столетии Владимира Ивановича, Кемарской, уже оставившей сцену, очень хотелось показать Виолетту, она позволила себя уговорить, и при неудобстве мизансцены (ей пришлось под музыку вступления к четвертому акту идти через зрительный зал) внутреннюю линию образа и его трагический «второй план» она принесла с абсолютной точностью и полнотой. Я ей сказал, что она и в молодости так не пела и не бывала так погружена в пробужденный Владимиром Ивановичем трагизм ситуации¹³⁸.

А.Я. Таиров – честнейший фанатик театра и очень крупный человек. Великолепное олицетворение режиссера-постановщика. Он рационалист, прямолинеен, плохо знал актера¹³⁹.

Его книга очень декларативна¹⁴⁰. Он утверждает, что содержание актерского творчества – эмоция, но сказать это – ничего не сказать, нечувствующего актера не бывает, что-нибудь чувствуют все. Существо актера он видел в добавочной эмоции радости, сопровождающей актера в любой ситуации пьесы, полотно декораций предлагал считать единственной реальностью на сцене. Его увлекала пластика тела, выразительность голоса, но не гамма переживаний. Стремился дать абстракцию человека на сцене, обобщение, а не факт, становящийся обобщением. Это удавалось, когда совпадало с литературным источником и с ожиданиями времени. На слабых литературных вещах он пропадал. Чтобы обобщать, нужен багаж. Его торжество – «Фамира-кифарэд», «Федра», «Оптимистическая трагедия», «Мадам Бовари».

А.Г. Коонен – актриса более лирическая, чем трагическая¹⁴¹. Уже в молодости в МХТ она была огромной и своеобразной актрисой – настоящий темперамент, прекрасный голос, точная пластика. Ее очень увлекали напевное голосоведение и пластическая выразительность, без мхатовской закваски она погибла бы. В лучших вещах всегда ощущалось: Коонен плюс Таиров плюс закваска МХТ. Это и в «Федре», и в пьесах О'Нила, и в «Бовари».

Труппа не блистала. Таиров мог собрать группу актеров, заразить их своими идеями, если совпадали их индивидуальные качества, мог выработать общий стиль, но не воспитал ни одного актера. На юбилеях Камерного театра бывало мало юбиляров. Но Камерный театр оставался полустудией, в значительной мере он был органическим соединением людей.

Камерный театр сначала был в плену у живописи, так Таиров искал новое. В «Сакунтале» (1914) – Павел Кузнецов, в «Веере» (1915) – Наталья Гончарова и Ларионов, в пантомиме М. Кузмина «Духов день в Толедо» (1915) – опять Павел Кузнецов. Актер подчинялся эскизу, делался воплощением образа, созданного художником. «Женитьба Фигаро» (1915) – очень рафинировано и очень скучно, живопись С.Ю. Судейкина подавила и актеров, и режиссуру. Для «Сирано» (1915) Таиров неожиданно позвал «планировщика» В.А. Симова, спектакль был как бы нарисован тушью.

Стиль Камерного театра определился на «Фамире-кифарэд» (1916), «Фамира» привел Камерный театр к эстетическому единству. На пять-шесть лет «кубизм на сцене»

¹³⁸ Речь идет об участии Н.Ф. Кемарской, первой исполнительницы партии Виолетты, в юбилейном вечере, которым Музыкальный театр отметил столетие со дня рождения В.И. Немировича-Данченко.

¹³⁹ О А.Я. Таирове см.: О театре. Т. 1. С. 488–492; Т. 2. С. 76–111, 130–133.

¹⁴⁰ Имеется в виду книга «Записки режиссера», изданная впервые в 1921 г.

¹⁴¹ О А.Г. Коонен см.: О театре. Т. 2. С. 285–307; Т. 3. С. 7–74; Т. 4. С. 524–525.

определил стиль театра. Декорации Александры Экстер были абстрактны, объемные кубы должны были вызвать некие образные представления. Фамира – Н.М. Церетелли, в прошлом прошедший МХТ, гибкий, возбудимый, с очень помогавшими ему великолепными голосовыми данными (в его уходях – возвращениях в труппу было много каприза). Спектакль завораживал, доказывая самостоятельное эстетическое значение слияния трехмерной декорации с трехмерным телом актера. Благодаря слиянию движения и голоса возникало единство отвлеченного звукового и пластического рисунка. Эстетическое совершенство спектакля признавал даже Н.Е. Эфрос.

Очень удалась «Саломея» Уайльда (1917). Она появилась почти одновременно у Таирова и в Малом театре, где это был спектакль обычного театрального реализма, для Уайльда недопустимого, – терраса, луна в небе, все по всем законам, и среди этого О.В. Гзовская с нездешними глазами, вся во власти таинственных чар¹⁴². В Камерном театре – все очень эстетски, система занавесей должна была цветово помогать восприятию, черное с серым и голубым, непонятный свет, вдруг все становилось багровым. Коонен играла очень чувственно, суровый облик, вся серебряная, плащи, обоснованность чисто эмоционально оправданных движений и особая кооненская напевность, тянулись гласные, «а» в «э».

До 1920 года Таиров работал в союзе с Мейерхольдом. В «Обмене» (1918) Клоделя, принципиальном спектакле Камерного театра, режиссерский план был выработан Мейерхольдом (художник



Г.Б. Якулов). Года с 1921-го между ними началась полемика, Мейерхольд стал врагом Таирова.

В оперетте «Жирофле-Жирофля» (1922) Таиров прекрасно иронизировал над персонажами; в более поздних обращениях к оперетте («День и ночь», «Сирокко») это было менее интересно.

С начала 1920-х годов у него иные приемы, строгие, мужественные, без украшательства и танцевальности.

«Мадам Бовари» (1940) Таиров делал с уклоном в «конец века», а не в реализм его середины. «Оптимистическую трагедию» (1933) Коонен играла плохо, ее хвалили в аванс, ей было трудно, а в «Бовари» – легко.

Последние сезоны Камерного театра были тяжелыми.

Сейчас думают сделать сборник о Таирове и убеждают написать введение – о нем и Камерном театре¹⁴³. Но как сказать, что накануне закрытия театр слабел, Алиса этого не переживет. Тогда могло казаться, что трудности последних лет ГосТИМа и Камерного театра были трудностями чисто режиссерских – а не ансамблевых – театров, где все определялось личностью руководителя. И нельзя было не видеть, каковы причины

А.Г. Коонен,
А.Я. Таиров,
Е.А. Уварова,
И.И. Аркадьев

¹⁴² О О.В. Гзовской см.: О театре. Т. 2. С. 381–391.

¹⁴³ См.: Таиров А.Я. О театре. М., 1967 (вст. ст. П.А. Маркова).

Люди, годы, жизнь

ВМ

трудностей, пережитых этими большими режиссерами.

Созданный на месте закрытого Камерного театра театр им. А.С. Пушкина при декларируемой оппозиции Камерному театру органической новизны не имел и не мог иметь. Продолжала работать немалая группа вынужденно и невинужденно оставшихся в нем таириовских актеров.

Ф.Ф. Комиссаржевский появился в Москве в незлобинском театре, самом коммерческом из предреволюционных театров, заслонявшим угасавший театр Корша¹⁴⁴. Комиссаржевский работал в разрыве с текущим незлобинским репертуаром. Он был тогда идеологом романтического театра, его «Театральные прелюдии» вместе с «Письмом Станиславскому»

¹⁴⁴ О работе Ф.Ф. Комиссаржевского в московском театре К.Н. Незлобина (1910—1912) см.: Книга воспоминаний. С. 30—33; О театре. Т. 1. С. 279—280.



Сцена из спектакля
«Мадам Бовари». 1940



Ф.Ф. Комиссаржевский

¹⁴⁵ Упомянуты книги Ф.Ф. Комиссаржевского «Театральные прелюдии» (М., 1910), «Творчество актера и теория Станиславского» (П., 1917), «Костюм» (СПб., 1910) и книга В.Г. Сахновского «Художественный театр и романтизм на сцене. Письмо К.С. Станиславскому» (М., 1917).

Титульный лист книги В.Г. Сахновского «Художественный театр и романтизм на сцене. Письмо К.С. Станиславскому»



В.Г. Сахновского вели спор с эстетикой бытового театра. Его книга о системе Станиславского цены не имеет, знать систему он не мог, положения Станиславского толкует неверно. Ценнее написанная им «История костюма»¹⁴⁵.

В «Мещанине во дворянстве» (1911) он затейливо играл стилем автора, опираясь на невоздержанного в красках художник

(Н.Н. Сапунов). Ставя «Принцессу Турандот» (1912) в сапуновских декорациях, поверил в китайщину. Сильнее всего у него «Фауст» (1912, ставил первую часть) и «Идиот» (1912), сделанный очень последовательно, по сути дела строго реалистически при романтически сгущенном восприятии среды. В «Не было ни гроша» он толковал «темное царство» как



Е.А. Полевицкая
Н.М. Радин

некую философскую сущность, как постоянное нерушимое начало. От Незлобина он перешел в оперу, затем создал свою студию и театр им. В.Ф. Комиссаржевской¹⁴⁶.

Возникший на деньги богатей Суходольских после развала Свободного театра Драматический театр был на «левом фланге» тогдашнего реализма¹⁴⁷. Театр парадоксально острого репертуара (Леонид Андреев, Алексей Толстой, «Мечта любви» А.И. Косоротова, «Вера Мирцева» Л.Н. Урванцева) и выдающихся актерских индивидуальностей. В труппе Б.С. Борисов, М.М. Блюменталь-Тамарина, Е.А. Полевицкая, Н.М. Радин, И.Н. Певцов, уже именитые актеры свежего таланта, обостренной наблюдательности, великолепного мастерства. Открылись «Последней жертвой» с Полевицкой, но классику почти не ставили, хотя славились «Укрощение строптивой» с Радиным и «Дворянское гнездо» с Полевицкой.

Военные сезоны очень изменили театральную Москву. Нагрянувшие беженцы придали Москве очень шикарный, веселящийся, ресторанный вид, сложился целый мир благотворительных балов и преуспевающих театров миниатюр. Лучшие художники оформляли любительские спектакли в богатых купеческих домах.

Для театральной ситуации Москвы первых послереволюционных лет характерна пестрота противоречивших друг другу коршевских премьер¹⁴⁸.

Запоздалое обращение В.К. Татищева к «Камо грядеши» дало спектакль парадный и безвкусный¹⁴⁹.

Незаурядным и по сути дела провинциальным был успех Н.Н. Рыбникова – Раскольников в «Преступлении и наказании»¹⁵⁰.

Постановка пьесы Г. Бюхнера «Смерть Дантона», переделанной А.Н. Толстым, вызвала первый и непредвиденный репертуарный скандал¹⁵¹.

А.П. Петровский брался облагородить и подтянуть уровень

¹⁴⁶ О работе Ф.Ф. Комиссаржевского в опере см.: Марков П.А. Режиссура В.И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. М., 1960. С. 51–53, 359. О театре им. В.Ф. Комиссаржевской см.: Книга воспоминаний. С. 96–98.

¹⁴⁷ О Московском драматическом театре (1914–1917, он же – театр Суходольских, играл в помещении «Эрмитажа», где когда-то начинал МХТ, а в 1913 г. работал Свободный театр) см.: Книга воспоминаний. С. 88–90; О театре. Т. 2. С. 274–280, 362–368.

¹⁴⁸ Короткие характеристики коршевских премьер первых пореволюционных лет появились совсем случайно: в тот день кто-то передал для П.А. список этих спектаклей, и он прочел его на семинаре, комментируя попутно впечатлениями сорокалетней давности. О театре Корша пореволюционных сезонов см.: Книга воспоминаний. С. 109; О театре. Т. 1. С. 442–443.

¹⁴⁹ Режиссер В.К. Татищев (Гаргин), недолго служивший в театре Незлобина, был приглашен в театр Корша в 1914 г.; см.: Книга воспоминаний. С. 87, 447; он сам инсценировал популярный роман Г. Сенкевича.

¹⁵⁰ Премьера 7 сентября 1918 г., режиссер А.П. Петровский.

¹⁵¹ Премьера 9 октября 1918 г., режиссер А.П. Петровский.

рядовых коршевских премьер¹⁵², и его «Рюи Блаз» имел успех даже вопреки тому, что Н.М. Радину не удался Дон Сезар, чего никак нельзя было ожидать¹⁵³.

«Царевич Алексей» Д.С. Мережковского был воспринят чисто провинциально, кассово, как очередной «спектакль из царской жизни», хотя центральные роли с настоящим успехом играли М.С. Нароков и Н.Н. Рыбников¹⁵⁴.

Расчет на гастрольное участие В.М. Петипа в «Сирано де Бержераке» Э. Ростана не исключал беспечно небрежного отношения театра к окружению гастролера¹⁵⁵.

Явно незаурядная марджановская постановка «Беатрисы Ченчи» П.-Б. Шелли с В.Л. Юреновой пришла на самое холодное время зимы 1919-1920 годов, на январь¹⁵⁶.

Полухалтурное «Укрощение строптивой» было сделано с неоправдавшимся расчетом на кассу и на популярность классики¹⁵⁷.

Шиллеровский «Дон Карлос», один из самых замечательных спектаклей В.Г. Сахновского¹⁵⁸, соседствовал с «Пламенем» Мюллера с В.Н. Поповой в главной роли, дававшим битковые сборы и сыгранным за два сезона сорок один раз¹⁵⁹.

Для «Канцлера и слесаря» А.В. Луначарского, поставленного А.П. Петровским, коршевский театр мог предоставить первоклассный состав¹⁶⁰.

«Землетрясение» Пантелеймона Романова, строившееся на полуэстрадных репризах, стало у Корша первым опытом современной бытовой комедии¹⁶¹.

А.Д. Дикий, ставя «Обращение капитана Брассбаунда» Б. Шоу, не сопротивлялся тому, что Н.М. Радин обратил пьесу в полусалонную комедию.

«Освобожденный Дон Кихот» А.В. Луначарского не имел успеха вопреки настойчивой попытке И.М. Лапицкого прорваться за коршевские рамки¹⁶².

Неожиданное для весны 1924 г. обращение В.Г. Сахновского к «Духу земли» Ф. Ведекинда вновь принесло оглушительный успех В.Н. Поповой¹⁶³.

«Эуген Несчастный» Э. Толлера стал одним из самых существенных успехов коршевского театра и А.П. Петровского-режиссера¹⁶⁴.

4.

МХАТ ставит сейчас перед собой меньшие задачи, чем должен бы.

Ошибкой Художественного театра в последние полтора десятилетия было не только неверное понимание «системы»¹⁶⁵. Одной из ошибок М.Н. Кедрова было то, что он видел метод МХАТа только в «системе», к тому же зауженно ее понимая. Кедров во многом догматик, он придает ложную многозначительность немногим элементарным вещам и часто не приходит к целостному решению образа, такому, какое почти безупречно было достигнуто им в «Глубокой разведке» (1943) в работе с В.О. Топорковым, М.П. Болдуманом, В.Н. Поповой.

В качестве теоретиков В.Н. Прокофьев и Г.В. Кристи канонизировали Кедрова и вслед за ним преувеличили значение метода физических действий. Понемногу вопрос о физических действиях встает на место, о них стали меньше говорить. Станиславский не считал метод физических действий заменой методологии, разработанной им прежде, и никак не сводил к нему работу над образом. На более поздних этапах исканий Станиславский только как будто перечеркивал то,

¹⁵² О режиссуре А.П. Петровского в театре Корша см.: О театре. Т. 1. С. 442—443; о Петровском-актере см.: О театре. Т. 4. С. 240.

¹⁵³ Премьера 29 ноября 1918 г.

¹⁵⁴ Премьера 6 апреля 1919 г., режиссер А.П. Петровский.

¹⁵⁵ Гастроли В.М. Петипа в театре Корша — весна 1919 г.

¹⁵⁶ Премьера 26 января 1920 г.

¹⁵⁷ Премьера 21 января 1922 г.; см.: О театре. Т. 3. С. 45—46.

¹⁵⁸ Премьера 15 сентября 1922 г.; см.: О театре. Т. 4. С. 531—532.

¹⁵⁹ Премьера 6 октября 1922 г., режиссер Н.М. Радин.

¹⁶⁰ Премьера 17 мая 1921 г.

¹⁶¹ О спектаклях сезона 1923/24 г. «Землетрясение», «Обращение капитана Брассбаунда», «Освобожденный Дон Кихот» см.: О театре. Т. 3. С. 166—168.

¹⁶² И.М. Лапицкий (1876—1944), сотрудничавший с театром Корша, известен как режиссер оперы.

¹⁶³ Премьера 15 февраля 1924 г.; см.: О театре. Т. 3. С. 166.

¹⁶⁴ Премьера января 1925 г.; см.: О театре. Т. 3. С. 223—224, 256—257.

¹⁶⁵ См.: Книга завлита. С. 463—474; О театре. Т. 4. С. 248—262.

Люди, годы, жизнь

что разрабатывал на предыдущих. Прочтите в книге Топоркова, как Станиславский в последние годы жизни работал с ним над Оргоном в «Тартюфе» по методу физических действий и одновременно будил его фантазию и воображение, подсказывая, что Оргон видит в Тартюфе чуть ли не Христа¹⁶⁶. Станиславский мог как очковая змея загипнотизировать актера, чтоб привести его к нужной цели. Пользовался при этом он отнюдь не одними физическими действиями. Книга Топоркова запечатлела метод преображения Топоркова, ее подтекст – пробуждение живого творчества. Путь коршевцев в Художественном театре складывался различно. Топоркова и у Корша отличала подкупавшая сценическая простота. В методологии Станиславского для Топоркова наиболее близким стало утверждение сквозного действия. Дисциплинирующую и освобождающую силу сквозного действия он оценил всем существом.

Тяготение к элементарным свойствам того, что стало называться сквозным действием, было одним из профессиональных свойств домхатовской актерской школы, присущим тем актерам столиц и провинции, кто избегал безотчетности или опоры на разработку отдельных кусков роли. Оно могло приводить к прямолинейности, но было противовесом анархии. Станиславский, разрабатывая сквозное действие, умел сводить воедино любые богатства человеческих качеств и сценических красок. Абсолютная свобода владения сквозным действием определила победу Топоркова в Оргоне, обеспечив щедрость приспособлений. Заузившееся восприятие сквозного действия озлобленного и

двуличного Аркашки привело к неполной победе Топоркова в «Лесе»¹⁶⁷.

Завершая после смерти Станиславского работу над «Тартюфом», Кедров помог Топоркову закрепить найденное при Станиславском. Кедрова упрекали в том, что сыгранный им Тартюф ушел в тень. Справедливее сказать, что ему пришлось пожертвовать доработкой роли. Ради необходимости завершить спектакль Кедров-режиссер мог уделить Кедрову-актеру минимум времени.

Кедров, как и Станицын, превосходный актер на эпизоды. Его победы – китаец в «Бронепоезде», Манилов и особенно кулак в «Хлебе»; вводы на роли Каренина, Захара Бардина были вызваны производственной необходимостью. У Станицына – губернатор в «Мертвых душах» (на гастролях в Белграде зал аплодисментами принимал малейшее его движение, он сам был удивлен, я ему сказал: «Играл бы ты так дома...»), Стива Облонский, Андрей Прозоров, Лавр Мироныч; эпизодической ролью стал Звездинцев, и непреодолимые трудности возникали в булгаковском Мольере, в Фамусове.

Лабораторность последних исканий Станиславского должна быть понята и принята. Многие в его последних заключениях идет от лабораторного характера его работы. В отрыве от театра он должен был сказать себе: «Настоящий театр здесь, в Леонтьевском переулке, и его нет нигде, кроме Леонтьевского переулка». Эта абсолютная уверенность шла у него от необходимости дышать. Он всегда глубоко верил в то, что говорил, при его громадном уме в нем где-то сохранялась «святая наивность»,

¹⁶⁶ См.: Топорков В.О. К.С. Станиславский на репетиции. Воспоминания. М., 1950. С. 172.

¹⁶⁷ О В.О. Топоркове см.: О театре. Т. 2. С. 413–421.



В.О. Топорков – Оргон

Pro memoria


которой не было у Немировича-Данченко. Во время репетиций для него переставало существовать все, кроме сцены, это делало его необыкновенно обаятельным. У Станиславского-актера присутствовала тема большого ребенка с его наивностью и неприспособленностью – от Вершинина и Астрова до Крутицкого. Та же наивность была в его самочувствии во время спектакля: играя Фамусова и Крутицкого, он между выходами на сцену почти всегда отвергал любые деловые предложения, с которыми к нему обращались – по его настоянию – в связи с неотложными делами театра, а когда он играл Сатина и Астрова, все текущие вопросы решались им великолепно, он и сам над этим посмеивался.

«Система» безусловно возникла из наблюдений Станиславского над опытом русского и мирового театра, из пристального внимания к искусству крупнейших актеров (Сальвини, Шаляпин, Ермолова) и из его личного творческого опыта. Она неотрывна от все более забываемых качеств Станиславского – режиссера и уникального актера, стоявшего во многом выше и Москвина, и Качалова, и Леонидова. И он, и Немирович-Данченко не похожи на созданные о них легенды. Он совсем не блаженный, а страстный, увлекающийся, требовательный к себе и другим, часто несправедливый.

Он разложил актерское искусство на составные элементы, определил их значение, но в живом творчестве присутствуют все они одновременно. Когда же на сцене отдельные элементы «системы» подменяют подлинное искусство актера, они разрушают творческий акт, «система» становится

самоцелью, а не методом создания образа. «Работа актера над собой» трудна для восприятия, ее усвоение могут облегчить книги Топоркова и Горчакова¹⁶⁸. Обожествление последнего этапа исканий Станиславского привело к догматизму, хотя Станиславский повторял, что «система» не догма, и все зависит от того, кто и как ею оперирует.

Определение метода МХАТ надо искать в его практике во всем ее объеме. Метод МХАТ – это и «система» на всех этапах ее развития (а не только на последнем), и философское учение Немировича-Данченко о сущности актера, о принципах психофизического самочувствия и «второго плана», и практика Качалова, Москвина, Леонидова и других актеров первого призыва, каждый из которых – самобытный художник, разделявший позиции театра и преломлявший их по-своему. Это, наконец, и опыт актеров второго поколения, нынешних «стариков», каждый из которых также выработал собственный метод, оставаясь на едином творческом основании. Творит не метод, а художник.

Каждая сильная режиссерская индивидуальность неизбежно воспримет и претворит «систему» по-своему, и каждая сильная актерская личность находит свой вариант «системы», свободно и творчески ее усваивая. Качалов в 1930-е годы признавался Станиславскому, что его личный актерский метод не имеет отношения к «системе», и в ответ Станиславский сердито шутил, называя его «гнусным ремесленником». Тарханов любил повторять, что его штампы – его богатство и, защищая их, хвастал, что только на сердитых генералов

¹⁶⁸ См.: Горчаков Н.М. Режиссерские уроки К.С. Станиславского. М., 1952.

у него в запасе чуть ли не шестьсот штампов. Но чем тогда это отличается от знания жизни? Только тем, что тархановский «штамп» – начало художественного обобщения. Поколение Хмелева и Тарасовой с ранней юности органически усваивало «систему» и знает ее лучше, чем знал ее первый призыв МХТ, значит ли это, что прежний МХТ был хуже. Случалось ли, что актеру мешала разработка техники? В.Д. Бендина начинала великолепно, ослепительно, а при увлеченном погружении в проблемы мастерства и толкований ее стихийное дарование, очень тянувшееся к «хочу все знать», померкло.

Нужен глубокий психолог, чтобы раскрыть логику и динамику беспримерно долгой жизненной и творческой связи Станиславского и Немировича-Данченко. Другого подобного примера нет. Разрыв Ф.Ф. Комиссаржевского и В.Г. Сахновского в московском театре им. В.Ф. Комиссаржевской оказался проигрышем для обоих. Что говорить о насильственных соединениях А.Я. Таирова и Н.П. Охлопкова (их соединили перед войной как двух «формалистов», Охлопкова с его труппой «вселили» в Камерный театр¹⁶⁹), А.Д. Дикого и Р.Н. Симонова.

Это сюжет для скомпрометированного ныне жанра многолетней эпопеи, на меняющемся историческом фоне рисующей рост персонажей, возникновение серьезных «производственных» конфликтов и их разрешение, споры, открытия, безостановочные изменения. Важно схватить «зерна» их характеров, различно проявлявшуюся страстность каждого на бесчисленных поворотах сюжета. Видеть их несходства так же важно, как видеть совпадения. Их



В.Г. Сахновский

нельзя понять вне их окружения, оно обладало немалым влиянием, начиная с А.П. Чехова, который не был сторонним наблюдателем развернувшихся на его глазах первых сезонов МХТ. И, главное, их нельзя понять без понимания жизни Художественного театра, который они всегда воспринимали как свое общее дело. Едва ли не все повороты в жизни МХТ, предлагавшиеся Станиславским и Немировичем-Данченко, труппа с некоторых пор встречала с явным или скрытым скепсисом, и они умели ломать это сопротивление. Без этого внутренне конфликтного процесса постоянного трудного обновления Художественный театр и его основателей понять нельзя. На всех этапах они, меняясь, оставались сами собой, а Художественный театр – Художественным театром.

Недооценивать волю и силу труппы также нельзя. Чужой режиссер в Художественном театре либо придет в конфликт с

¹⁶⁹ См.: *О театре*. Т. 4. С. 522, 165–166.

Pro memoria

труппой (Гордон Крэг в 1911 г., С.Э. Радлов в 1936–1937 г. в «Борисе Годунове»), либо будет перемолот. В.Г. Сахновского в известном смысле перемололи, но он великолепно овладел мхатовским методом работы с актером. В 1930-е годы место Сахновского в МХАТе было очень значительным¹⁷⁰.

Грубо говоря, Станиславский шел к образу, убежденно разлагая его на элементы, а Немирович-Данченко вел к их синтетическому слиянию. В 1930-е г. принцип «второго плана» становится центром его методологии. Он вел актера к целостному охвату психологии персонажа: интересует меня (действующее лицо) в данный сценический момент что-то конкретное, говорю я что-то одно, но присутствует во мне весь мой жизненный опыт, и весь его следует сразу же, с первого выхода принести на сцену и помнить о том, как он меняется по ходу спектакля. Немирович-Данченко требовал от актера физического самочувствия простоты и максимального охвата психологических элементов образа при умении «схватить автора», авторский стиль. Этот психологический груз подскажет подробности сценического поведения, из такого духовного материала следует лепить роль, на верно схваченном психологическом фоне можно бросать самые разные краски. Слова: «Здесь я красный, здесь зеленый, но должно быть психофизическое зерно», – точно передают принцип проявления «второго плана»¹⁷¹.

Владимир Иванович устанавливал узловые мизансцены и требовал в них абсолютной точности. Эти куски он пропускал через себя, мучился и бывал суров невероятно. Он часами добивался в них от

актера верного психофизического самочувствия, после чего мог предоставить ему свободу, веря, что «второй план» подскажет верное поведение. Его строгость к актеру была велика. Качалов рассказывал, что в какой-то комической роли нашел что-то, казалось, смешное, развил это и показал Немировичу, тот хмыкнул, но на вопрос ободренного этим смешком Качалова: «Смешно?» – ответил «Несмешно».

Немирович-Данченко утверждал, что лишь сформулировал принцип «второго плана» – у больших актеров в лучших ролях «второй план» всегда присутствовал, потому конец роли у них органически вытекал из ее начала.

В «Трех сестрах» 1940 г. последовательно решалась проблема «крупных» переживаний, она воспринималась Немировичем-Данченко как важнейшая тенденция психологической режиссуры. Речь шла об овладении глубинной поэзией психологического театра, способного раскрыть побуждения человека вне мелочной и назойливой расцветки, вне какой-либо «ползучести», обобщенно. Целью было пробуждение в актере «крупных», «больших», «очищенных» переживаний, выражающих сущность создаваемого образа. Немирович-Данченко сосредоточивал исполнителя на основной психологической доминанте роли и находил средства и приемы для ее освобождения от поверхностного жизнеподобия при сохранении необходимой конкретности и при подчинении стилю драматургии. «Подводное течение» роли получало ясную обобщенную форму, укрупнялось.

Этот этап исканий Немировича-Данченко, смысл которых был

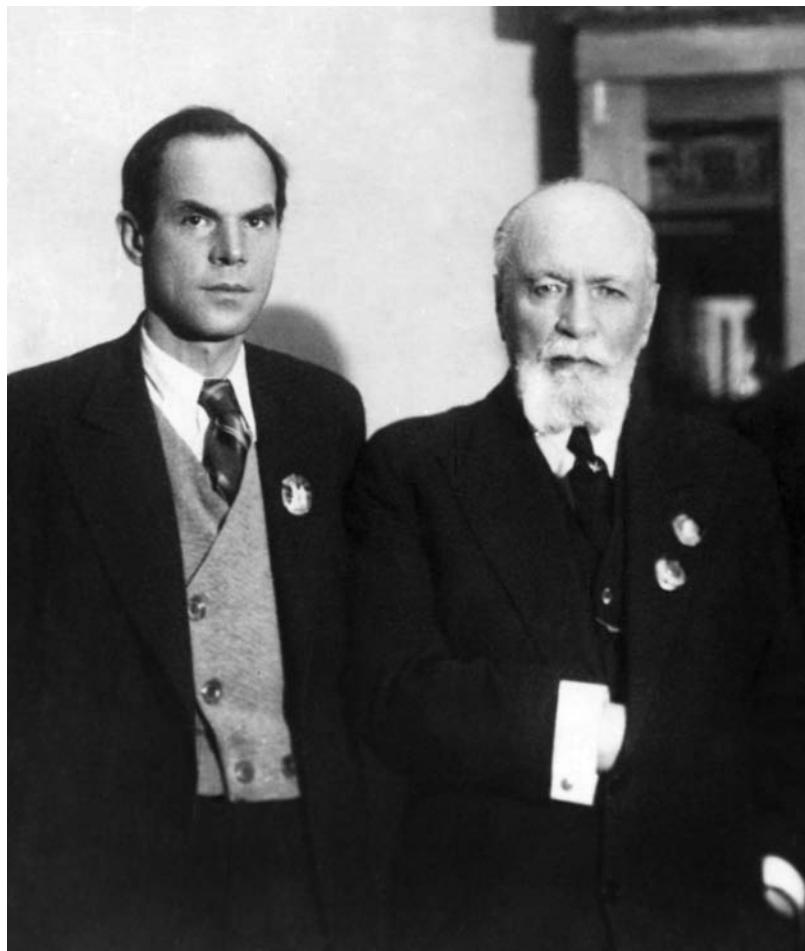
¹⁷⁰ О В.Г. Сахновском см.: *О театре*. Т. 4. С. 526–539.

¹⁷¹ П.А. имел в виду процитированные в обсуждавшейся курсовой работе тогда еще не опубликованные замечания Немировича-Данченко на репетиции «Трех сестер» 15 сентября 1939 г.: «Настоящее искусство театра – это мозаика: здесь я красный, здесь зеленый, здесь зеленовато-красный, здесь камешек такой-то, но надо иметь зерно» (Музей МХАТ, НД, № 8208, л. 175–176).

В опубликованной стенограмме текст выправлен и получил противоположный смысл: «Настоящее искусство театра – это не мозаика...» («Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. "Три сестры" А.П. Чехова в постановке МХАТ 1940 года». М., 1965. С. 218).

Люди, годы, жизнь

ВМ



В.И. Немирович-Данченко и П.А. Марков.
Конец 1930-х г.

в поисках путей к укрупнению и обобщенности, начинался с «Грозы» (1934), вернее, еще раньше, с «Блокады» (1928). В работе над «Грозой» с особой настойчивостью выдвигались требования художественного максимализма, сосредоточенности на психофизическом зерне образа, на бесстрашном раскрытии темпераментов персонажей и на овладении стилем пьесы. Без неудачи «Грозы» не было бы «Трех сестер». Актерский состав был первоклассным, репетиции внушали надежду на появление спектакля подобного

легендарным «Карамазовым», но при насыщенности и яркости образов закрепить намечавшийся общий рисунок не удалось. Спектакль выпускался в отсутствие заболевшего Немировича-Данченко, заранее назначенную премьеру пришлось играть 2 декабря 1934 г., на следующий день после убийства Кирова, отложить ее театру не позволили, для неокрепшего спектакля атмосфера воцарившейся общей тревоги оказалась губительна. «Гроза» репетировалась параллельно с «Катериной Измайловой» Музыкального театра, где при

Pro memoria



насыщенности укрупненного психологического рисунка цельность режиссерского решения была достигнута¹⁷². Укрупненный психологический рисунок при строжайше выдержанной последовательности в толковании ролей был создан во «Врагах» (1935). Прекрасным примером «крупных», «очищенных» переживаний был последний монолог Качалова–Чацкого в спектакле 1938 года, остро сатирический монолог человека очень выросшего, выраставшего на наших глазах, видящего свой путь. Горечь, злость и освобождение. Пережитые разочарования заново выковали его идеалы. Трагически великолепно, что пала пелена с глаз, нет боли в «бегу, не оглянись...» Он говорил: «есть чувству уголок», сомнений у него не было, он весь – «дитя света» (Блок), ему быть на виселице или во глубине сибирских руд¹⁷³.

Проблема «крупных» переживаний – предельно напряженных живых страстей, освобожденных от мелькающих внешних и внутренних приспособлений, с особой требовательностью вставала на репетициях «Гамлета», в работе над которым Немирович-Данченко предполагал развить достигнутое в «Трех сестрах». Он считал, что актерски проблема Шекспира в «Отелло» Малого театра не решена – Остужев старомодно «пропел» роль. Кто скажет, как должны звучать речи мавра, и «пение» Остужева было воспринято как необычная красочная характерность.

После премьеры «Трех сестер» я упомянул в «Горьковце», что в последнее десятилетие бесспорным победам театра предшествовали подготавливавшие их полуудачи¹⁷⁴. О.С. Бокшанская показывала мне письмо Владимира Ивановича из

санатория об этой статье. Он видел причины полуудач в том, как сопротивлялись его методологии привычки труппы и помощников-режиссеров, как мешали противоречия современных пьес. Это письмо опубликовано не полностью¹⁷⁵.

Немирович-Данченко сезон за сезоном как бы заново создавал Художественный театр с молодежью «второго» поколения, прислушиваясь к тому, что живет в молодежи, стремясь использовать все элементы театра. Отсюда его крепнувшее сотрудничество с В.В. Дмитриевым¹⁷⁶.

Несовпадение методов работы над «Тартюфом» и «Тремя сестрами» было очевидным. Один метод воспринимался как «завещание» Станиславского, другой – как наследие Немировича-Данченко. Предстояло развивать тот и другой, имея в виду их синтез.

После ухода Хмелева и Москвина в Комитете у Храпченко обсуждалась необходимость сохранить внутри Художественного театра равновесие между направлениями Станиславского и Немировича-Данченко. Храпченко предлагал возглавить театр троим – Завадскому, Кедрову и Маркову. Завадский должен был войти арбитром со стороны, он был согласен, предполагая сохранить и руководство своим театром; за Кедровым оставалось руководство Оперно-драматическим театром им. Станиславского, за Марковым – Музыкальный театр. Кандидатура А.Д. Попова уже не возникала. Вечером было решено так, но на следующий день было объявлено, что МХАТ возглавит Кедров.

Надо строить на противоположностях. Видоизменявшиеся

¹⁷² Музыкальный театр им.

В.И. Немировича-Данченко показал оперу Д.Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» 24 января 1934 г.; руководитель постановки В.И. Немирович-Данченко, главный режиссер Б.А. Мордвинов, режиссер В.С. Соколова, режиссеры-ассистенты В.И. Успенский и П.С. Златогоров, художник В.В. Дмитриев. См.: Марков П.А. Вл. И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени. М., 1936. С. 162–170; Марков П.А. Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре. М., 1960. С. 214–224.

¹⁷³ О третьей редакции «Горя от ума» в постановке Немировича-Данченко (премьера 30 октября 1938 г.) см.: Книга завлита. С. 412–417.

¹⁷⁴ Перепечатано: Книга завлита. С. 438–440.

¹⁷⁵ См.: Немирович-Данченко В.И. Избранные письма. М., 1954. С. 425; ср.: Немирович-Данченко В.И. Творческое наследие. М., 2003. Т. 4. С. 55–57.

¹⁷⁶ О В.В. Дмитриеве см.: Книга завлита. С. 458–459; Книга воспоминаний. С. 314–315.

Люди, годы, жизнь

в течение десятилетий методы Художественного театра нужно видеть конкретно. Те или другие особенности его развивавшихся позиций – при устойчивости его «лица» – не стоит ни преувеличивать, ни замалчивать и амнистировать, ни чернить. В.В. Дмитриев в конце 30-х годов шутил, что невозможно выдумать такое, чего не было бы в Художественном театре – импрессионизм чеховских спектаклей, натурализм «Снегурочки» и «Власти тьмы», условность «Драмы жизни», абстракция «Жизни человека», фантастика чудес «Синей птицы», эстетизированный ретроспективизм «Мира искусства», несовпадающие «вневременные» решения «Братьев Карамазовых» и «Гамлета», буффонада «Многомного больного», «архитектура» оформления «Каина», вращающаяся конструкция «Лизистраты», гротеск «Горячего сердца» и т.д.

Что такое ранний натурализм или импрессионизм (не стоит бояться слов) Художественного театра. Житейскую несомненность мизансцен в «Чайке» искали, чтобы сбить театральщину, для этого Немировичу-Данченко была необходима способность Станиславского переводить текст пьесы в сценическое действие. Технически «Чайка» не была понятна Станиславскому, но Немирович-Данченко верил, что Станиславский сумеет найти сценические события во внесобытийном, казалось бы, тексте, и смог натолкнуть Станиславского на возможность мыслить чеховскими образами. Это привело не столько к использованию натуралистических подробностей, но к тому, что Станиславский ощутил в тексте и разработал сценически волнение

Треплева при ожидании Заречной, столкновение противоположных ритмов Треплева и Аркадиной и т.д. Авторским ремаркам «Чайки» Станиславский не следовал. Опорные точки мизансцен он устанавливал в макете, их не было много, иначе возникла бы сценическая суеда. Макет он всегда воспринимал как живое пространство, которое подчинял себе. Ограничение тремя-четырьмя основными точками не означало обреченность на три-четыре мизансцены, помогало богатство неожиданных жизненных обоснований. Чехов видел жизнь суровее и конкретнее, чем видел ее молодой МХТ, на своих персонажей он смотрел трезвее и, по сути дела, судил их, театр им сочувствовал. Играя своих современников, актеры видели в них самих себя.

Ранний МХТ отразил все метания интеллигенции. Позиция Немировича-Данченко в первые десятилетия века – чуть левее «Русских ведомостей». Очень подвержен течениям в литературе. Не было случайностей в появлении на сцене МХТ республиканской трагедии, либерального «Ивана Мироныча», символистских «Привидений». В «Юлии Цезаре» хотели до предела насытить сцену жизнью, но при этом спектакль воссоздавал цветовой аромат Рима – в пурпуре и золоте. Горький в «Дачниках» был для Немировича-Данченко и МХТ разрушителем Чехова. МХТ в отличие от Корша и Малого театра не мог выключиться из общего развития философских идей, критика из символистского лагеря не могла пройти для него бесследно. Проблема символизма стояла очень глубоко. Немирович-Данченко выбрал

Pro memoria


Леонида Андреева с его постановкой «вечных вопросов».

В «Братьях Карамазовых» в 1910 г. играли «отрывки из романа», не создавая подобие пьесы и не предполагая исчерпать роман, такова была форма спектакля. «Карамазовы» были необходимы, когда Художественному театру потребовалась более широкая поэтическая основа, чтобы не уйти в психологический натурализм, и Владимир Иванович искал возможные пути пересечения театра с большой прозой. Тем существеннее было найденное сценическое решение – вне конкретной разработки пространства и времени действия. «Бесы» (1913) были сделаны иначе, здесь потребовались декорации М.В. Добужинского, передававшие необходимую спектаклю трагическую атмосферу сгущавшейся тревоги. О своем решении «Бесов» Немирович-Данченко вспоминал во второй половине 1930-х годов в связи с заинтересовавшим его «Заговором» Николая Вирты¹⁷⁷.

Крэговский «Гамлет» 1911 г., великолепный, очень красивый, чуть суховатый спектакль, давал вневременное и внепространственное решение. Каждая линия декораций, каждый падавший на них луч света выражал вневременную и внепространственную сущность явлений. Это был путь раскрытия вечных ценностей, абстрагируясь от конкретной эпохи и освобождаясь от жизненного правдоподобия.

Байроновский «Каин» в 1919 г. был выбран и по малому числу действующих лиц. Станиславский воспринимал пьесу в мистериальном духе, потом сложилось понимание Каина как первого бунтаря, тема братоубийства связывалась с темой гражданской войны.

После 1917 года Станиславский и Немирович-Данченко долго утверждали свою беспартийность, не позволяя оппозиционного шага. Была оппозиционность в «Дочери Анго» (1920) – «Дочь Анго» не была спектаклем «созвучным

¹⁷⁷ См.: Книга заплата. С. 593, 594.



М.В. Добужинский.
Эскиз декорации
к спектаклю «Бесы»

Люди, годы, жизнь

революции», утверждалась надпартийность искусства.

Владимиру Ивановичу было трудно принять революцию, первые годы он молчал, затем активнее Станиславского устремился в разработку новых форм («Лизистрата», 1923, «Карменсита и солдат», 1924). Он мог побеждать себя много больше, чем Станиславский, без этих побед над собой его путь не понятен. В сравнении с ним и особенно в сравнении с Мейерхольдом Станиславский был менее чувствителен к внешним изменениям.

В 1918–1919-х г. Станиславский не представлял будущее МХТ без студий. Он развивал мысль о создании театрального Пантеона с Художественным театром в центре, студии по его мысли должны были знакомить страну с подлинным театральным искусством, он предполагал появление вокруг МХТ слаженных трупп. Подобные планы владели им и в начале 30-х г.

Студийное движение 1910–1920-х г. было проявлением пробудившегося тяготения к творчеству. Понятие студийности долго оставалось расплывчатым и противоречивым. Оглядываясь назад, видишь, что студийность обычно оказывалась переходным этапом, либо студия была недолговечным «театром для немногих». Как постоянная узаконенная форма театрального коллектива студия невозможна, немислима студия с пятидесяти-пятилетними людьми. Не может быть долговечен коллектив с мнимым равенством (поскольку со временем обнаружится, что не все имеют право на все роли), с монастырской замкнутостью, с неизбежно возникающим

сектантством и гипертрофированностью собственных ценностей. Профессиональный театр требует организации и дисциплины. Момент перерастания студии в театр всегда катастрофичен. Оперно-драматическая студия им. Станиславского держалась долго после смерти Станиславского, но только М.М. Яншин смог сделать ее театром и предотвратить гибель¹⁷⁸.

Судьбы студий складывались различно.

Самая ранняя Студия на Поварской (1905), созданная Станиславским на собственные средства, исток условного театра и недолгое объединение Станиславского и Мейерхольда.

Из Первой студии вырос МХАТ Второй, очень талантливый коллектив, не имевший внутреннего единства¹⁷⁹. Ярчайшее выражение Первой студии – Михаил Чехов¹⁸⁰. Небольшого роста, щуплый, то не заканчивающий фразу, то захлебывавшийся, он с первых выступлений показал себя очень острым, лирическим и гротесковым. Это был замечательный и болезненный талант, очень душевный, с вдруг проявлявшимися чертами патологии. Много спорили, патологичен ли Хлестаков, сыгранный им в сезон 1921/22 года в знаменитом спектакле Станиславского. Роль была торжеством артистической импровизации, непредумышленно рождавшиеся краски возникали из великолепно по-гоголевски схваченного зерна образа – «тридцать пять тысяч одних курьеров», внезапно взглянул на портрет императора и тут же скопировал его позу, грациозно переключался от дочки к маменьке, во всем легок и неуловим, «ветренная совесть».

¹⁷⁸ После смерти Станиславского созданной им Оперно-драматической студией руководил М.Н. Кедров; в 1948 г. студия была преобразована в Драматический театр им. К.С. Станиславского. М.М. Яншин руководил этим театром в 1950–1963 гг.

¹⁷⁹ О Первой студии МХТ см.: О театре. Т. 1. С. 347–418; Т. 3. С. 478–482.

¹⁸⁰ О М.А. Чехове см.: О театре. Т. 2. С. 298–307; Т. 3. С. 36–39.

Pro memoria

Городничий–Москвин был хитер и жаден к жизни, чувствовал себя царьком, но был во власти сознания зависимости от вышестоящих, и потому очень верилось его готовности принять фитюльку за ревизора. В нем не было монументальности, обычно связываемой с городничим. И.М. Уралов в спектакле 1908 года играл иначе – огромный, необразованный, злой, сильный, тогда МХТ спорил с облегченным водеvilным восприятием «Ревизора»¹⁸¹.

Чеховский Аблеухов в инсценировке романа Андрея Белого был великолепным выражением мертващего сановного Петербурга. В его чудаковатом трогательном Муромском («Дело») потрясало нарастание прозрения и протеста¹⁸².

Вторая студия, возникшая из школы «трех Николаев» (Н.Г. Александров, Н.О. Масалитинов, Н.А. Подгорный) и воспитанная в едином методе, была в пренебрежении у остальных за верность метрополии. Задумав нарушить законопослушность, она показала «Разбойников» (1923, режиссер Б.И. Вершилов) и «Грозу» (1923, режиссер И.Я. Судаков), два самые ужасные спектакля из тех, которые я видел. В «Разбойниках» среди каких-то кубов искривленно двигались Хмелев, Баталов, Прудкин, но их незаурядность была очевидна¹⁸³. Юный Хмелев абсолютно верил всему, что нагромождал режиссер. «Грозу» также играли в кубах, все были в черном, лишь Катерина (Еланская и Молчанова) ходила в белом, обозначая «луч света в темном царстве». В «Зеленом кольце» З.Н. Гиппиус (1916) и в «Младости» Л.Н. Андреева (1918) те же второстудийцы подкупающе играли своих сверстников, и, думаю, этот

опыт пригодился им годы спустя в «Днях Турбиных» М.А. Булгакова (1926), где они, повзрослев, играли людей своего поколения в обстановке гражданской войны.

Третья студия целиком дело рук Вахтангова. Вахтангов – предельно режиссер эпохи 1919–1922 г.¹⁸⁴. Как и Александр Блок, он во власти идеалистического восприятия революции как начала перерождения мира и открытия путей в какой-то иной мир, причем никому не известно, в какой именно, – может быть, очень суровый, грозный, безжалостный. Отсюда «Скифы», «Двенадцать». В 1919 г. Блок, а не Маяковский господствовал в сознании интеллигенции. Главный вопрос был этический: где правда? Это занимало Вахтангова. Молодежь любила его, все в нем отвечало ее переживаниям. Вахтангов и Мейерхольд в эти годы взяли за сердце. Как учителя жизни они в эти годы были сильнее Станиславского и Немировича-Данченко. Они говорили не всенародно, но для интеллигенции были необходимы. Основатели МХТ прислушивались к Вахтангову и к переменам в его позиции внимательнее, чем к переменам Мейерхольда. Тот в их глазах в 1898 году был одним, в 1905-м – другим, в 1907-м – третьим, в 1910-м – четвертым, в 1920-м – пятым. И потом еще не раз будет казаться, что он снова совсем не похож на себя вчерашнего. Блок оставался одним и тем же в «Незнакомке» и в «Возмездии». Повесть жизни Вахтангова, как его рассказ о мире, очень едина. В эти годы Вахтангов делал для интеллигенции то, что Станиславский и Немирович-Данченко делали на полтора десятка лет раньше в чеховских спектаклях, в «На дне».

¹⁸¹ Речь идет о первом обращении МХТ к «Ревизору» (премьера 18 декабря 1908 г.).

¹⁸² См.: О театре. Т. 3. С. 302–304, 387–393.

¹⁸³ О Второй студии МХТ см.: О театре. Т. 1. С. 317; Т. 2. С. 428–429.

¹⁸⁴ О Е.Б. Вахтангове см.: О театре. Т. 1. С. 418–426, 492–500; Т. 2. С. 135–139; Т. 3. С. 96–101, 396–397.



Неверно смешивать приемы Вахтангова и его принципы. Режиссерская мысль Вахтангова не была капризной, как у Мейерхольда, единство спектакля и отношение к литературному источнику он воспринял от Художественного театра. Говорить о нем нельзя только в узко театральной плоскости вне этических вопросов. Иронические режиссерские приемы «Турандот» – не принцип вахтанговского творчества, форма «Турандот» была формой единственного спектакля. Я убежден, что распространенное восприятие «Турандот» и объяснение замыслов Вахтангова не верны. При иронической форме главная тема спектакля была лирической. Это был лирически трогательный спектакль о любви, хитрости, верности. Наклонная площадка, общий выход актеров, маски, великолепные платья актрис, простая

песенка – все давало лирическое настроение. Китайщина Гоцци не игралась, но сущность ролей и гоцциевских ситуаций воспринималась актерами всерьез, и это передавалось зрителям, плененным иронической формой зрелища¹⁸⁵.

После смерти Вахтангова каждый в Третьей студии считал именно себя его прямым наследником – и Ю.А. Завадский, и К.И. Котлубай, и Б.Е. Захава, и Р.Н. Симонов, это была студийность до абсурда, расколы были неизбежны, и только приход Алексея Дмитриевича Попова двинул Студию к театру¹⁸⁶. Самым замечательным спектаклем вахтанговцев я когда-то считал «Заговор чувств» (1929), поставленный Поповым. Олеша в чем-то совпадает с Вахтанговым, в нем есть ирония, оправданная глубокой философской установкой. В «Заговоре чувств» вовсе не было иронии ради иронии, часто прорывавшейся у вахтанговцев.

Сцена из спектакля
«Принцесса Турандот». 1922

¹⁸⁵ См.: *О театре*. Т. 3. С. 76–85; Т. 1. С. 424–426.

¹⁸⁶ *О Третьей студии см.: О театре*. Т. 3. С. 362–372; статья «Вахтанговцы» при перепечатке из журнала «Красная нива» пострадала от изъятия цензурой всех упоминаний о ролях, сыгранных вахтанговцами в «Зойкиной квартире» М.А. Булгакова (режиссер А.Д. Попов).

Pro memoria


Поскольку центр тяжести сместился в студии, положение метрополии становилось трудным. Крупные замыслы Художественному театру не удавалось доводить до конца. Долго готовили «Розу и Крест», менялись режиссеры и исполнители, спорили о художнике и композиторе (Добужинский, Рахманинов), но не нашли подхода, Блок не стал драматургом Художественного театра. Параллельно думали о гоголевской «Женитьбе» для Москвина (в продолжение ярко реалистической линии «Смерти Пазухина»), о «Короле темного чертога» Р. Тагора, о заостренно театральном решении «Плодов просвещения» и интермедий Сервантеса. Двухлетние заграничные гастроли закрепили мировую славу театра и Станиславского, но сопровождалась рядом трудностей, о них говорит сохранившаяся переписка. Возвращение не принесло успеха, предстояло заново формировать труппу из «стариков» и студийной молодежи, новых постановок было мало, рядом со «стариками» молодежь разочаровывала. Широко замышлявшиеся репертуарные планы среди прочего включали так и не показанные зрителю античную трагедию («Прометей» Эсхила) и серию водевилей. Переработку старинной французской мелодрамы («Сестры Жерар», 1927) вопреки ее уязвимости играли на Малой сцене долго. Как-то ее смотрел Мейерхольд, и я думал, что он уничтожит спектакль, но он превознес его необычайно, при своей дерзости он робел в присутствии Станиславского. После утренней генеральной репетиции «Горячее сердце» он вечером в своем театре перед показом «Рычи, Китай!»

сказал со сцены, что нынешний день – праздник, поскольку Станиславский показал «Горячее сердце».

«Горячее сердце», «Женитьба Фигаро», «Дни Турбиных», «Бро-непозд» завершили тот этап в жизни МХАТа, когда за три сезона он вернул себе положение первого театра страны.

«Горячее сердце» (1926) – не тот синтез эстетических, психологических и социальных проблем, который чуть позже развивал Немирович-Данченко. Станиславский утверждал более общие начала в более обобщенной форме.

Премьера «Женитьбы Фигаро» (1927) успеха почти не имела, Станиславский утверждал, что подлинная комедийность проявится на зрителе – и к пятнадцатому-двадцатому спектаклю заблизилось все то, что было заложено. Репетируя, Станиславский опирался на принцип «течения дня», отвечающий названию комедии («Безумный день...») и вскрывающий ее логику и ритм. Он находил ход к внутреннему содержанию образа через угадывание его физической жизни. Торжествовала тенденция к сведению игры актера к ясным и точным задачам при достижении совершенства внешней формы. Требуя овладения ритмом образа, Станиславский переносил в свою педагогику принципы музыки. Он подводил итоги предшествовавшим лабораторным исследованиям, плацдармом которых для него в предыдущие годы были студии. Станиславский искал в Фигаро здравый ум, а не наигранную дерзость. Фигаро–Баталов был умен, острит открыто почти в глаза графу. То же чувство собственного достоинства определяло поведение

Люди, годы, жизнь



персонажей народных сцен – оно было лукавым, умным, изящно хитрым. Заложенные в режиссерском рисунке резервы комедийности возрастили тем ярче, чем серьезнее капризный, изящно роскошный Альмавива–Завадский вел сцены с лукаво почтительной Сюзанной–Андровской. Последний акт в парке на вертящейся сцене был выстроен виртуозно.

В «Днях Турбиных» (1926) и в «Бронепоезде» (1927) стояла задача превратить прозу в пьесу. Стройная композиция «Дней Турбиных» родилась в работе с театром, и теперь мне кажется, что Булгаков, уступая театру, ограничивал себя. Название пьесы нашлось не сразу. Спектакль был о судьбах интеллигенции, а сохранить название романа («Белая гвардия») – значило акцентировать кастовую тему белого офицерства. Вариант «Перед концом» звучал бы как безоговорочный приговор и выглядел безвкусным литературно. Обсуждался и вариант «Семья Турбиных». Была назначена «комиссия» – Булгаков, Судаков, Марков. Помню, у режиссерского стола стояли Станиславский, Булгаков, Судаков, когда я подошел и предложил «Дни...» Повлияли ли на это предложение андреевские «Дни нашей жизни»? Наверное. Я же говорил Владимиру Ивановичу, что МХТ в свое время напрасно упустил эту пьесу Леонида Андреева, выиграли бы и автор, и театр. Он воспринял эти слова скептически и напомнил, что я, шутя, то же самое как-то сказал о «Шерлоке Холмсе», предположив, что Качалов и Леонидов были бы прекрасными Холмсом и Мориарти.

В «Бронепоезде» Судаков мог бы претендовать на соавторство

с Вс. Ивановым, это не инсценировка, а пьеса, сделанная во многом по планам, составленным Судаковым, она могла бы считаться пьесой их обоих, но утвержденная афиша выглядела достойнее и разумнее. Станиславский в «Бронепоезде» решил макет и сцену на колокольне, дал несколько репетиций, а постановка – Судакова. Константин Сергеевич на премьере не выходил на аплодисменты, его и не вызывали. Н.М. Горчаков в своей книге многое насочинял, в 1927 г. Станиславский не мог говорить таких политических вещей¹⁸⁷. В августе он поздравлял меня, сообщая, что «Бронепоезд» запрещен цензурой и продолжение работы над постановкой отпадает. Вс. Иванов не раз писал о рождении спектакля, и с годами в его статьях возрастала роль Станиславского. Первые рецензии упрекали нас в том, что пьеса построена не по уже устоявшейся тогда идеологической схеме: схема требовала, чтобы Вершинин шел в революцию по идейным убеждениям, а не из-за гибели семьи, в полемике со схемой была позиция МХАТ. Качалова тогда упрекали в сусальности, характерность первое время была не органична, следствие короткого времени на подготовку, но образ рос на глазах, и то, что казалось оперностью, становилось величавостью, Качалов видел в этом творческую задачу. Вс. Иванов где-то пишет, что Баталов–Васька в восторге кричал: «Ленин!» Наоборот, он затаивался, шепотом, тихо, следя за реакцией американца дважды повторял это слово, а потом начиналась общая свистопляска. Посмеиваясь над несомненной подлинностью демократизма и народности

¹⁸⁷ См.: Горчаков Н.М. Режиссерские уроки К.С. Станиславского. М., 1952, с. 467–526.

Pro memoria

«Бронепоезда», А.Б. Мариенгоф на одном из просмотров не без злой иронии сравнил его успех с популярностью дореволюционного балаганного «Измаила».

«Унтиловск» (1928) – одна из самых совершенных работ Станиславского. Режиссируя в содружестве с В.Г. Сахновским, он легко изобретал сценический язык для умозрительного, казалось бы, текста. Все было очень скупое при очень ярких актерских характеристиках. Точку должно было поставить решение роли Буслова как бунтаря. Отсутствие Буслова повредило, В.Л. Ершову роль была не по силам, все другие персонажи оказались ярче, более всех москвинский Черваков, утверждение небытия. Спектакль был сразу плохо принят вне театра, это сказалось на отношении к нему внутри театра. На гастролях в Ленинграде он прошел триумфально, но на следующий сезон не был возобновлен, перед юбилеем театра не нашлось времени для необходимых репетиций. После юбилея заболевший Станиславский отсутствовал, Немирович-Данченко несколько раз откладывал возобновление, он сдержанно принял «Унтиловск», затем вытеснили другие работы. Романтическая «Блокада» была полемична по отношению к «Бронепоезду», стоял вопрос о правомочности символистского решения современной пьесы, противоположна она была и «Унтиловску».

С конца 1920-х г. творческие позиции Художественного театра и «системы» Станиславского подвергались ожесточенной критике с двух позиций. Во-первых, утверждалось, что МХАТ не способен овладеть новой тематикой

и противостоит политическому театру, и, во-вторых, сторонники «левых» художественных течений настаивали, что он, отсталый и старомодный, консервирует актерские и режиссерские приемы, найденные когда-то в уже далеком прошлом на чеховском репертуаре. Полемика об «идеализме» позиций МХАТ и «системы»

Сцены из I и III актов спектакля «Унтиловск». 1928



Люди, годы, жизнь



Станиславского достигала немалого напряжения. Предстояло теоретически и практически опровергнуть эти нападки и доказать, что МХАТ способен решить возникавшие задачи, оставаясь собой и сохраняя верность своей творческой природе. Вне необходимости опровергнуть мнение о закате МХАТ нельзя понять репертуарный выбор рубежа 1920–1930-х г. Театр жил очень беспокойно, но в энергичном рабочем ритме. В сезон 1929/30 года показали шесть премьер, оставаясь в некоторых случаях на полпути, – «Дядюшкин сон», «Воскресение», «Реклама», «Отелло», «Наша молодость», «Три толстяка».

В «Дядюшкином сне» (1929) О.Л. Книппер (Мария Александровна), Н.П. Хмелев (князь), М.П. Лилина и М.О. Кнебель (Карпухина) дали подлинного Достоевского, оправданный сценический гротеск, хотя удачного общего решения не раз сменявшаяся режиссура не нашла, не помогли и декорации М.Т. Зандина; годы спустя В.В. Дмитриев заново «одел» спектакль, наполнив его атмосферу предчувствием горькой развязки. Книппер вела роль в бешеном ритме, уничтожающе и с огромным сценическим обаянием. Князь в намерениях режиссуры сначала выглядел страдающей фигурой. Роль предназначалась В.В. Лужскому, но он отказался, увидев, как намечается она у Хмелева, назначенного вторым исполнителем. Хмелев беспощадно играл мертвый механизм, составленный из отдельных частей, не оставив князю лирической струны даже в сцене умирания. Эпизод в спальне князя, где из частей составлялась живая кукла, был сделан с огромной силой. Этот

мертвец был выполнен с настоящим сценическим обаянием, что достигается очень редко в отрицательной роли, они обычно идут без артистического обаяния.

«Наша молодость» (1930) казалась очень поэтическим произведением и прошла с подъемом. Была в ней некая наивность в восприятии гражданской войны.

«Отелло» (1930) был очевидной неудачей. Из-за торопливости И.Я. Судакова режиссура была условно театральна и грубо натуралистична. В отрыве от нее жили декорации А.Я. Головина, не отвечавшие шекспировскому мироощущению. И в отрыве от всех тягостно существовал Л.М. Леонидов, не принимавший сложившееся решение и все труднее преодолевавший прогрессирующую болезнь – боязнь пространства.

Роль Яго перешла к В.А. Синицыну почти случайно, сначала предполагалось, что Баталов сыграл Яго солдафоном. Синицын выдумал образ сам. Почти красавец, просвещенный военный профессионал, великолепный, увлекающий, вкрадывающийся в душу остротой ума. Змеиная натура, играющая в искренность. Маски не было, это была его природа, он был способен нежно и точно убить человека и умно, зло объяснить необходимость этого. Он метил очень далеко, его замах шел дальше мести, это были точные философски осмысленные ходы для укрепления своих позиций. Его нельзя было не бояться. Всегда почтительный, с огромным чувством собственного достоинства, не напрягающий голоса, убежденно владеющий ситуацией, он не мог не быть авторитетом в глазах Отелло и получал маккиавелиевское наслаждение,

Pro memoria


бросая крупницы яда и понимая, что Отелло пойман. Отелло мог кричать, но не Яго. Рядом с ним проигрывал Кассио – совсем молодой, бурный, темпераментный, легкий Ливанов.

Синицын был в Художественном театре всего года три-четыре¹⁸⁸. Сперва казалось, что его мастерство вне школы МХАТ. Он побывал в Камерном театре (не помня об этом, я как-то порекомендовал Таирову позвать Синицына в свой театр, веря, что произойдет совпадение), играл в «Романеске» у В.М. Бебутова в «Нельской башне» и в «Графе Монте Кристо»¹⁸⁹. В «Графе Монте Кристо» великолепно доносил мысль и внутреннее беспокойство. Сильный темперамент, более внешний, чем внутренний, запоминающееся оригинальное лицо, легкое владение плащом и шпагой – все, казалось, признаки школы представления. В МХАТе хорошо сыграл ввод на роль Иервена в «У врат царства» Гамсуна, спектакль был возобновлен в 1927 г. для В.И. Качалова–Карено, с которым мы по его настоянию долго работали над новой редакцией текста. В «Трех толстяках» Синицын, играя Тибула, ходил по выносному софиту на высоте четвертого яруса. Он мог бы сделать очень многое. Сумасбродный, ревнивый, дерзкий, иногда очень скромный. Погиб, разбившись, – перелезал на четвертом этаже из окна в окно.

Немирович-Данченко считал, что инсценировка должна быть особой театрально-литературной формой. Идеальным было решение «Воскресения» (1930) – не пьеса, но безусловно театральное произведение. Инсценировка считалась работой Федора Раскольникова¹⁹⁰. Но на принесенной им основе делалась она в театре, театр вложил

очень многое и, в частности, нашел совершенно новый прием включения в спектакль развернутой роли чтеца, что определило принцип сценического решения. Сначала думали ввести в спектакль Льва Толстого, затем возник образ «От автора»; не сразу нашли его нейтральный костюм; Качалов взял в руки карандаш – это помогало ему думать, его мысль вела спектакль. Он начинал действие, какое-то время держался в стороне, приучал зрителей к своему участию, затем получал право вторгаться на сцену, спускаться в зрительный зал, становился необходимым участником всех четырех актов, развертывавшихся большими глыбами. В оформлении (В.В. Дмитриев) господствовал воздух возрождавшейся жизни, все неограниченно шло вверх, светлая атмосфера диктовала внутренний ритм спектакля, раскрывалась тема освобождения и роста большой человеческой души. В «Анне Карениной» (1937), напротив, искали трагическое ощущение катастрофы, сцену окутывал удушливый синий бархат. Сценическая форма «Воскресения» была совершеннее.

Из «Мертвых душ» Булгаков стремился сделать третью пьесу Гоголя. Но сделать комедию из «Мертвых душ» нельзя. Финальные сцены ареста Чичикова построены Булгаковым мастерски, но интерес падает – оказывается, у Гоголя мы следим не за сюжетом, не за авантюрой Чичикова.

Ждать решения о роспуске РАПП, принятого в апреле 1932 г., было никак нельзя. Думаю, на роспуск РАПП повлияло обращение Станиславского в правительство. О необходимости этого обращения Станиславский советовался с

¹⁸⁸ В.А. Синицын (1893–1930) вступил в труппу МХАТ в 1926 г.

¹⁸⁹ О театре «Романеск» см.: О театре. Т. 3. С. 429.

¹⁹⁰ Дипломат и журналист Ф.Ф. Раскольников (1892–1937) в период работы над «Воскресением» перешел с должности председателя Главреперткома (Главного комитета по контролю за репертуаром при Главискусстве) на должность председателя Главискусства (Главного управления Наркомпроса по делам художественной литературы и искусства).

Горьким. Помогал ли ему кто-либо составлять текст, не знаю. Меня он просил о короткой заготовке, но ее текстом не воспользовался и о тех же проблемах написал развернуто, на открытом темпераменте и закончил письмо патетическими словами о том, что будет вынужден закрыть двери Художественного театра и написать на них: «Конец».

Условия, сложившиеся в предшествующие сезоны, разрушали нормальный рабочий ритм театра – возрастало давление Художественно-политического совета на формирование репертуара, изнуряла «непрерывка» (ежедневные спектакли при скользящих выходных днях актеров и технического персонала), шли бесконечные параллельные выездные спектакли, требовавшие вводов на все роли и тем рушившие ансамбль, создавались ударные бригады, сочинялись политические интермедии, исполнявшиеся перед спектаклями, и т.д. В интермедии перед спектаклем, на котором присутствовал Сталин, Качалов (даже он участвовал в интермедиях) скандировал, обращаясь к залу стихи об ударничестве: «Ударим по хлопку, ударим по стали, по стали, по стали, ударим по стали!» У нас иронизировали, что именно это не понравилось Сталину, и интермедии были отменены.

Отбивать натиск Художественно-политического совета бывало очень трудно из-за его непрофессиональности. Эти заседания резко отличались от тех совещаний, на которых двумя-тремя сезонами ранее обсуждались «Унтиловск», «Растратчики», «Бег» и на которые театр приглашал крупных общественных



В.А. Синецын – Яго

деятелей¹⁹¹. На Художественно-политическом совете случались ситуации фарсовые. И.М. Равевский с удовольствием в лицах расскажет вам, будто я, отбивая у совета «Рекламу», всерьез заявил, что совет недооценивает пьесу, обличающую тот самый американский суд, который

¹⁹¹ См.: Книга завлита. С. 561–563, 565–567; протокол обсуждения «Бега» (9 октября 1928 г.) был изъят цензурой из верстки «Книги завлита».



О.Н. Андровская –
Рокси
О.Н. Андровская –
леди Тизл

приговорил к смертной казни Сакко и Ванцетти¹⁹². Я не помню, как это было на самом деле, пьеса была нужна для О.Н. Андровской. После Сюзанны было очевидно, что она актриса масштаба Е.М. Грановской¹⁹³ и вокруг нее мог бы существовать свой театр; Булгаков писал для нее Люську в «Беге», найти для нее роли было необходимо. Уже в 1930-е годы она никак не соглашалась братья за «Школу злословия» и на все доводы жалобно отвечала: «Там же нечего играть, я ее не люблю». Наконец, я разъярился: «Конечно, Дузе там было что играть, Сара Бернар ее обожала, Лешковская и Грановская играли, а тебе – нечего играть!» И еще каких-то актрис называл никогда не существовавших. Она умолкла и смирилась, потом догадалась, что я ее разыграл, и была благодарна¹⁹⁴.

Во время внутритеатральных обсуждений часто с сожалением говорили о том, что ход споров и их результаты остаются незакрепленными. В Музей попадало совсем не

все – часто не бывало ни стенографистки, ни протокола. Архивы театра бесценны, но во многом случайны. Владимир Иванович не раз шутил, что их полезнее уничтожить – уцелевшие документы могут сместить и деформировать восприятие подлинных процессов, преувеличить одно, преуменьшить другое. «Мало ли что скажешь на репетициях», – говорил он о своих стенограммах. Важно читать их не как собрание догм, а как закрепление творческого процесса. Рассказы музейных дам о том, что Владимир Иванович иногда оставался в одиночестве просматривать музейные бумаги и что-то уничтожал, правдоподобны.

Константин Сергеевич перед началом намечавшейся работы над «Егором Булычовым» попросил меня сделать для него заготовку письма Горькому и даже подписал подготовленный текст, но потом раздумал его посылать, сказал, что он так не пишет. Неотправленное письмо осталось в его бумагах и неожиданно для меня было

¹⁹² Николо Сакко (1891–1927) и Бартоломео Ванцетти (1888–1927) – американские рабочие-революционеры, казненные по ложному обвинению.

¹⁹³ О.Е.М. Грановской см.: О театре. Т. 3. С. 344–345; Книга воспоминаний. С. 15.

¹⁹⁴ Премьера «Школы злословия» Р. Шеридана – 18 декабря 1940 г., руководитель постановки В.Г. Сахновский, режиссеры Н.М. Горчаков и П.С. Ларгин.

Люди, годы, жизнь

ВМ



опубликовано в «Ежегоднике МХТ», теперь его цитируют¹⁹⁵.

Тогда казалось, что вахтанговский «Егор Булычов», сделанный Б.Е. Захавой и В.В. Дмитриевым с настоящим мастерством, придал пьесе черты, несвойственные Горькому. Дробление на эпизоды заменило убыстренной жизнью написанную Горьким медленно движущуюся жизнь. Спектакль был переполнен «шутками театра», многое в характеристиках персонажей было обостренно и преувеличено. У Б.В. Щукина Булычов, отчаянный и отчаявшийся, заменил Булычова, задумавшегося над крахом жизни. У Горького в Булычове все злее и философичнее, чем умное озорство и задорность Булычова-Щукина. Человек, который любит ходить на медведя, не стал бы пугать игуменью пляской, ему достаточно выпрямиться и слово сказать, чтобы она вылетела вон. У Щукина роль росла и укрупнялась, но для пьесы хотелось более сосредоточенного толкования. С этим МХАТ и брался за «Булычова». В результате все роли были сыграны превосходно, углубленно и строго, но серия великолепных портретов не сложилась в целостное решение пьесы. Спектакль быстро выпал из репертуара из-за болезни Леонидова. За Булычова предполагал взяться Москвин, возникала и кандидатура Добронравова. Но после «Врагов» (1935) театр так и не вернулся к «Булычову».

В последний раз Станиславский звонил мне после моего выступления на вечере в честь его семидесятилетия, он слушал наши речи по радиотрансляции из ЦДРИ. В ответ на его благодарность за сказанное я проговорил,

что буду счастлив, если ему близко хотя бы что-либо в моих словах о нем, и услышал: «Теперь уже вам судить, что и как...»

Внутри труппы настроения стали заметно меняться после 1933 г., когда среди вчерашней молодежи появились первые заслуженные. Когда-то в Александринском театре лишь пятеро носили звание заслуженных – Давыдов, Варламов, Савина, Жулева и Медведев, и прирастало их число очень медленно. В 1920-х годах горячо обсуждался вопрос, может ли балерина носить звание народной артистки, речь шла о Е.В. Гельцер. Конечно, какие-то различия должны быть обозначены, но неизбежно начинают влиять нетворческие критерии, создается иерархия. В списке первых народных артистов Союза не было Леонидова, театр считал это несправедливым, хлопотал, месяц спустя появился указ о Леонидове и в тот же день был награжден орденом Москвин – недвусмысленно подчеркивались различия в их признании правительством¹⁹⁶. Популярность Москвина питалась не только его театральными работами, но и блистательными чтецкими выступлениями.

После кампании 1936 г. ничего понять было нельзя, все делалось необъяснимым¹⁹⁷. Атмосфера менялась очень быстро. Когда в начале 1930-х годов арестовали Ю.А. Завадского, было еще ясно, как хлопотать и к кому обращаться – к Агранову (тот бросил сурово, но обещая: «Пусть немного посидит!»)¹⁹⁸. Позже подобное стало невозможным.

В послевоенные сезоны при распределении ролей внутри труппы стали смотреть так: будет ли спектакль выдвинут на Сталинскую

¹⁹⁵ См.: Ежегодник Московского Художественного театра. 1948. Т. 1. М.; Л., 1950. С. 406. Письмо датировано 6 января 1933 г. и вошло в оба издания сочинений К.С. Станиславского.

¹⁹⁶ Список был обнародован 6 сентября 1936 г.; 1 ноября И.М. Москвин был награжден орденом Трудового Красного Знамени, а Л.М. Леонидову было присвоено звание народного артиста СССР.

¹⁹⁷ Имеется в виду начало кампании борьбы с формализмом и натурализмом в искусстве и литературе.

¹⁹⁸ Я.С. Агранов (1893–1938) в этот период был заместителем председателя ОГПУ, начальником оперативного отдела.

Люди, годы, жизнь

премию. Это окончательно губило МХАТ.

Список премьер послевоенного десятилетия удручающ, пусть в нем есть и достойные спектакли. Музейные стенограммы показывают, что на внутритеатральных обсуждениях актеры говорили о новых репетируемых пьесах с профессиональной трезвостью, им мешал литературный уровень совсем небрежно

написанных «Зеленой улицы», «Ильи Головина», «Чужой тени»¹⁹⁹. Декларируемое режиссурой стремление развивать «систему», применяя ее на этой драматургии к новому человеческому материалу и к современной психологии, было обречено. В этих пьесах не было ни того, ни другого, игра «по школе» теряла смысл, становилась бессодержательно «лакировочной».

¹⁹⁹ «Зеленую улицу» А.А. Сурова МХАТ показал 28 декабря 1948 г. (постановка М.Н. Кедрова, режиссер А.М. Карев), «Илью Головина» С.В. Михалкова – 7 ноября 1949 г. (режиссеры Н.М. Горчаков, В.О. Топорков, М.М. Яншин); «Чужую тень» К.М. Симонова 21 декабря 1949 г. (постановка М.Н. Кедрова, режиссер А.М. Карев).



Заслуженные артисты
Императорского
Александринского
театра
П.М. Медведев,
В.Н. Давыдов,
М.Г. Савина,
К.А. Варламов,
Е.Н. Жулева