

Ю. А. ЗАВАДСКИЙ

# ОБ ИСКУССТВЕ ТЕАТРА

*Учебное пособие*

Издание второе, стереотипное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •

УДК 792.01  
ББК 85.334

12+

**3-13 Завадский Ю. А.** Об искусстве театра : учебное пособие / Ю. А. Завадский. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2020. — 452 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-4653-7 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0289-6 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

В данную книгу вошли статьи, беседы и выступления режиссера, актера, педагога Юрия Александровича Завадского за годы его творческой деятельности. В них затронуты самые разные стороны театра. Статьи Завадского были опубликованы не только как отклик на культурные события, но и как желание автора поделиться с читателями своими убеждениями, а также разъяснить свои позиции в искусстве.

Книга адресована студентам и педагогам театральных вузов, актерам, режиссерам, театральным критикам, театроведам и просто интересующимся театральным искусством.

УДК 792.01  
ББК 85.334

**3-13 Zavadsky Y. A.** About the art of theater : textbook / Y. A. Zavadsky. — 2nd edition, stereotyped. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2020. — 452 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects). — Text : direct.

This book includes articles, talks and speeches by the director, actor, teacher Yuri Alexandrovich Zavadsky over the years of his creative activity. They addressed to a variety of aspects of the theater. Zavadsky's articles were published not only as a response to cultural events, but also as the author's desire to share his beliefs with readers, as well as to clarify his position in art.

The book is addressed to students and teachers of theater high schools, actors, directors, theater critics, theater experts and everybody interested in theatrical art.

Обложка  
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2020

© Ю.А.Завадский, наследники, 2020

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2020

## ПРЕДИСЛОВИЕ

В этот сборник включены статьи, беседы, выступления Юрия Александровича Завадского за многие годы его творческой деятельности. Они касаются самых различных сторон театра — в них читатель найдет и статьи, носящие проблемный характер, и беседы, касающиеся актерского и режиссерского искусства, и режиссерские комментарии к постановкам самого автора, и портреты актеров, и зарубежные театральные впечатления. Но все они, к какому бы литературному жанру ни принадлежали и какие бы вопросы ни затрагивали, отмечены одним качеством — полной искренностью. Статьи Завадского появлялись в печати не просто как отклик на те или иные события, они выражали внутреннюю потребность автора поделиться с читателем своими верованиями в искусстве, заразить его своими убеждениями, разъяснить свои позиции, привлечь его на свою сторону.

Завадский тверд и последователен в отстаивании своих убеждений, и данный сборник является этому лучшим доказательством. И подобно тому как каждая опубликованная статья являлась для Завадского внутренней потребностью, так, вероятно, и собрать эти прежде разрозненные статьи в единую книгу тоже стало для Завадского внутренней необходимостью, ибо очень велик и разнообразен путь, им пройден-

ный, и, естественно, наступает время подведения некоторых итогов. Но подведение итогов является для Завадского не завершением пути, а толчком для новых и последовательных поисков, для развития и углубления своих мыслей и желаний. Действительно, в сборнике отразился именно такой Завадский, какого мы знаем на протяжении его очень честного и интересного пути, со всеми колебаниями и ошибками, о которых он откровенно рассказывает. В сборнике отразился и рост художника с первых его юных сценических шагов в Мансуровской студии до настоящего времени.

Я хорошо помню Завадского тех лет — эпохи гражданской войны, когда все театральные мечты казались легко осуществимыми. Он начинал свою юность тревожно, беспокойно, но очень, на мой взгляд, счастливо, как, впрочем, было счастливо все наше старшее поколение театра, для которого вступление в искусство совпало со вступлением в революционную эпоху, с днями Октябрьской революции.

Встреча Завадского с Вахтанговым, как он сам признается в своей автобиографии, во многом предопределила его сценическую судьбу. Следующей решающей встречей стала встреча со Станиславским. И хотя Завадский смотрел на Станиславского через Вахтангова, он не повторял своего первого учителя, во многом уже усвоив и переработав его взгляды и приемы.

Одно из счастливых свойств Завадского — не принимать ничего на веру. Это не столько прирожденное бунтарство и не преднамеренный скептицизм — он и в молодом Завадском отсутствовал, как отсутствует и теперь в зрелом Завадском, полностью владеющем мастерством режиссуры. Это была потребность сделать все своим, убежденным, выношенным. Харак-

терно, что еще во время самых первоначальных шагов Завадский в какое-то время взбунтовался против Вахтангова, страстно его любя и веря в него. Характерно и другое — очень рано возникшая потребность в единомышленниках, в создании своей студии, своих учеников. Покинув Третью студию, перейдя в МХАТ, работая со Станиславским, Завадский немедленно организует свою студию и в ней находит людей, поверивших в начинающего режиссера и затем прошедших с ним весь, его творческий путь (Марецкая, Мордвинов, Плятт).

В сущности, им владеет одна упорная мысль, которая полностью сказалась и в настоящем сборнике. Что делает театр искусством? Как средствами искусства довести до зрителя владеющие режиссером философские и общественные идеи? Завадскому непременно хочется говорить об этом — для него самом главном. Размышления о главном и составляют ведущую линию книги. Он всецело стоит на защите достоинства театра. Он стоек в защите своих убеждений и неустанно ищет в их пользу все новых и новых конкретных доказательств, как теоретических, так и практических, в своих спектаклях, в своей педагогике, в оценке современных театральных событий. Он не напрасно посвятил свою жизнь театру. Завадский немислим вне его напряженной атмосферы.

Завадский ищет подтверждения своим мыслям в творчестве таких актеров, как Михоэлс или Ванин, в спектаклях отдельных театров; он излагает эти мысли в режиссерских комментариях к своим постановкам. Театр для Завадского — некое законченное единство, и в первую очередь единство социального, этического и эстетического начал. Он не считает возможным, просто не может оторвать одно от другого. Отсюда неизбежная забота о воспитании молодежи.

Высоко ценя мастерство, требовательно отстаивая его, он борется с таким нередким не только среди молодежи холодным, скрытым под маской мнимого профессионализма отношением к делу. В этом он подлинный ученик Вахтангова и Станиславского. Отвергая студийность как постоянную форму театра, он, однако, хотел бы сохранить и в жизни большого профессионального театра драгоценные черты молодой студийности — безоговорочную веру в театр, подвижническое отношение к искусству, чистоту помыслов и поступков, постоянную и неустанную работу над своими актерскими данными, упорное совершенствование. Об этом он часто и горячо говорит не только молодежи, но и своим «старикам», которыми он справедливо гордится, но которым не прощает отхода от исповедуемых им позиций. Этот этический пафос продолжает гореть и в зрелом Завадском, как горел в молодом.

В той же мере он чуток к единству формы и содержания. Он хочет для каждого спектакля найти только ему свойственную театральную форму. Это стремление полностью вылилось в его режиссерских комментариях, в которых он рассказывает о своих замыслах и об их сценическом осуществлении. Каких бы глубин Завадский ни задумал коснуться, он всегда стремится довести их до сознания зрителя через предельно точную и лишенную всякой тяжести форму. Завадскому органически противопоказаны элементы натурализма, даже там, где они кажутся вполне допустимыми. Для него натурализм в театре является чем-то резко враждебным и органически неприемлемым. Одновременно он полностью отказался от раннего увлечения острыми и изысканными приемами. Что греха таить, было в молодом Завадском стремление эпатировать зрителя, увлечь затейливым сочетанием неожидан-

ных трюков, сочетанием всегда очень изящным, порой даже рафинированным. Он теперь вспоминает об этих несколько игрушечных спектаклях с доброй иронией. От тех лет у него остался протест против натруженности, которая подчас обнаруживается в спектаклях наших театров. Завадский скрывает, чего ему стоила та сценическая легкость, которой он упорно добивался. Понятие трагизма не связывается для него с понятием тяжеловесности. Он навсегда запомнил заветы Вахтангова и хорошо следует завету Станиславского о «трудном, которое становится привычным, а привычное — легким». Поэтому он стремится довести переживания актера до чистоты и ясности, сделать его мысль точной. Мне кажется, что в этом лежит природа режиссерского творчества Завадского. Летящий ритм его спектаклей, ясная четкость мизансцен, острота приемов неизменно вытекают из общего философского замысла.

Не будем скрывать, что в ранние годы изящная легкость его спектаклей грозила перейти в некоторую пряную затейливость. Но Завадский быстро преодолел эту опасность. Он совершил шаг, решительный по своей смелости, из маленького зала своей студии в одном из переулков на Сретенке он перешел в гигантский зал драматического театра в Ростове-на-Дону. Переезд, который мог грозить самому существованию студии с ее блистательной камерностью, дал на самом деле возможность создавать спектакли монументальные. Лучшие творческие спутники не покинули Завадского в этот самый сложный период его работы. Здесь поиски его стали разнообразнее, репертуар расширился, требования к актерам и их мастерству неизменно увеличились.

И, как это ни кажется парадоксальным, именно отказавшись от некоторых приемов, составлявших

популярность студии, он нашел себя. Он уже испытал свои силы в «Мстиславе Удалом» и в «Гибели эскадры» — правда, еще в старом небольшом Краснознаменном зале Театра Советской Армии. Но уже тогда ему стало ясно, что именно советская драматургия требует четкости формы, настоящего пафоса и этической чистоты.

В Ростове-на-Дону Завадский созрел как художник. Ему стали доступны такие драматурги, как Шекспир. Он создал такие внутренне и сценически масштабные постановки, как «Любовь Яровая». Он вернулся в Москву подлинным мастером.

Невозможно перечислить все работы Завадского. Но какую бы из них мы ни взяли — будут ли это «Виндзорские насмешницы» с реставрацией площадного спектакля и созданием особой атмосферы даже в фойе театра, с фокусниками, плясуньями и гадалками, или почти аскетический спектакль «Совесь», — Завадского всюду узнаешь по прозрачности мизансцен при всей их яркости и внезапности. Изредка увлечение той или иной задачей, как, например, в «Бунте женщин», приводит к перегрузке спектакля сценической выдумкой. И тем не менее ощущение единства замысла является неотъемлемым впечатлением от творчества Завадского. Даже если «чувство стиля» у Завадского порой не находит полной завершенности в силу трудности и оригинальности поставленных задач, зритель отчетливо ощущает атмосферу спектакля, чувствует глубокий и интересный замысел режиссера.

Я думаю, что именно эта атмосфера для Завадского особенно дорога. В какой-то мере создание такой атмосферы совпадает с мыслями Немировича-Данченко о «глубоком ансамбле», охватывающем все элементы спектакля — от его философской идеи и эстетических качеств пьесы до вопроса антрактов,



движения занавеса и поведения капельдинеров, или с рассуждениями А. Д. Попова о «художественной целостности спектакля». Так и спектакли Завадского не только представляют собой слепки с жизни, но и выражают мирозерцание Завадского, его отношение к жизни. Я бы сказал, что Завадский — один из самых «светлых» советских режиссеров: сумрачности нет в его спектаклях, их трагизм никогда не удручает и не ложится душевной тяжестью на восприятие зрителя.

Душевный творческий строй Завадского оптимистичен по своей природе: его эстетические требования в различных областях театра тесно сливаются в целостности его мирозерцания. Потому-то совсем не удивительно, что юноша в рыжеватой куртке, мечтавший о символической драме, стал последовательным коммунистом. Он разочаровался в символизме, потому что символизм не мог дать ему того, о чем мечтали многие из идеалистически настроенных юношей 20-х годов, а именно — преобразования мира, перестройки его основ. И революцию он принял первоначально не столько с социальной, сколько с этической стороны. Через ее этическую правду пришел к сознанию правды социальной: отбросив отвлеченный подход к революции, принял и понял ее трудный путь, ее основные цели. С этой точки зрения он обращается к самым различным произведениям различных эпох и жанров, но опирается преимущественно на драматургию советскую. За его спиной десятки советских постановок и работа со многими авторами, становлению и развитию которых он помог.

Он хочет широко принять, развить и переосмыслить художественное наследие прошлого.

Я уже сказал об его обостренном «чувстве стиля». Но менее всего Завадскому хочется быть реставратором и традиционалистом. Обращаясь к драматургии

прошлых эпох, он смотрит в глубь существа произведения. Восхищаясь его красотой, он не убегает от современности в этот мир красоты, напротив, он приближает прошлое к нам и судит его с точки зрения нашего современника. Поэтому в его спектаклях порой блещут шпаги, сверкают клинки, отвешиваются поклоны или страдают, плачут люди нашей дореволюционной провинции, но все эти спектакли пронизаны стремлением сделать нам понятным «наследие веков», помочь увидеть прогресс человечества.

Искусство, по убеждению Завадского, должно очищать человека. Припомним его «обличительные» постановки. Он больше владеет уничижительной иронией, чем убийственной сатирой; с великолепным юмором он высмеивает врага.

Режиссерское искусство Завадского опрозрачивает жизнь, красоту которой он непосредственно, интуитивно ощущает.

Завадский неизменно ставит главный для себя вопрос: «Что есть искусство?» Как через искусство воплотить идеи нашей эпохи, которым он остается неизменно верным? Настоящий сборник дает теоретическое объяснение и обоснование его творческой деятельности.

*П. Марков*

## ПУТЬ В ИСКУССТВО (Страницы автобиографии)

Не раз принимался я за автобиографию. Казалось важным рассказать не столько о себе самом, сколько о том, что меня окружало, о процессах, характерных для людей искусства моего поколения, тех, кто вступили в жизнь до Великой Октябрьской социалистической революции, только-только сформировались к 1917 году, смятенно пережили первые годы Советской власти и лишь позднее освободились от заблуждений, постепенно нащупав единственно правильный путь — путь служения народу средствами высокого искусства.

Но для того чтобы справиться с такой сложной задачей, глубоко и подробно проанализировать свой жизненный путь, надо обладать хорошей памятью, терпением и временем. Память у меня отвратительная, терпением я не отличаюсь, а со временем совсем плохо. Вот почему ограничусь лишь самым сжатым, схематичным изложением основных этапов моей биографии, необходимых для верного восприятия материалов, опубликованных в настоящем сборнике.

\*\*\*

Родился я в Москве в 1894 году. В семье нашей любовь к искусству передавалась из поколения в по-

коление. Моя мать Евгения Иосифовна — окончила драматический класс Московской филармонии. Она училась у известной актрисы И. П. Уманец-Райской, которая признавала у нее незаурядные актерские способности. Однако по семейным обстоятельствам маме пришлось отказаться от профессиональной сцены. Значительно позже вместе со своей сестрой Анной Иосифовной она организовала любительский драматический кружок, названный «Михайловским», по девичьей фамилии его основательниц. В свое время кружок этот пользовался популярностью в кругах московской интеллигенции.

Бабка со стороны матери была одаренной балериной, а дед — одним из немногих в России специалистов по кружевам, тонким художником и знатоком этого дела.

Отец мой — Александр Францевич — был рядовым чиновником. Я плохо помню его. Со слов матери знаю, что он обладал великолепным голосом и даже получил приглашение в Большой театр дебютировать в партиях Руслана и Гремина, но почему-то отказался от артистической карьеры. Его отец — полуполяк по происхождению — был художником-живописцем. Он умер в Сибири, сосланный за участие в польском национально-освободительном восстании 1863 года.

Брат отца — пианист и композитор — учился в Московской консерватории; он мало успел, так как умер совсем молодым. Две сестры матери также были музыкантками.

Ребенком помню себя с карандашом в руках на полу, вместо пюпитра у меня скамеечка, и что-то рисую.

Учился я в Московской гимназии имени Медведниковых. Гимназия эта славилась «передовой» педагогикой по западному образцу и показательным либе-

рализмом учителей. Здесь возникло мое увлечение живописью, театром, литературой, музыкой.

Благодарные чувства сохранились у меня к моему первому преподавателю рисования — Николаю Николаевичу Ивакину, чудесному человеку, чуткому учителю, одержимому страстью к своему искусству.

Русскую литературу преподавал Б. И. Дунаев. У него возникла идея поставить с нами интермедию XVII столетия «Три отрока, в печи не сожженные»; в ней я изображал одного из отроков. Поставил Дунаев и «Царя Максимилиана» и комедию И. А. Крылова «Трумф», в которой я был княжной Подщипой.

После окончания гимназии — юридический факультет Московского университета. У меня оставалось достаточно свободного времени, чтобы заниматься искусством.

То были смутные и мрачные предреволюционные годы (1913–1916), годы расцвета символизма, декадентства, различных формалистических течений. Меня влекло к бескорыстному служению чистому искусству, к служению прекрасному во имя прекрасного.

Вместе с тем еще в детстве мне посчастливилось видеть известных русских художников, наблюдать их за работой. Во дворе дома, где мы жили, находилась мастерская, куда приходили В. Серов, К. Коровин и М. Врубель. Встречи с их искусством несомненно оказали на меня большое влияние. Это влияние укрепилось благодаря близкому знакомству с замечательной семьей Лужских. У них в доме я узнал многое о Художественном театре. Бывал часто и в Большом театре, где слушал Шаляпина, Собинова, Нежданову. Посещал репетиции симфонических концертов в консерватории, видел и слушал изумительного дирижера и пианиста Сергея Рахманинова.

В те годы я был уверен, что мое призвание — живопись. Сначала учился в школе Жуковского по классу рисунка у Халявина. Там познакомился с молодым Маяковским, который с подъемом декламировал нам, товарищам по студии, стихи Пушкина, Блока, Бальмонта. Затем перешел в школу одного из учеников Серова — П. И. Келина, где в свое время учились Б. Иогансон, Е. Кацман и тот же Маяковский, который всегда вспоминал Келина с самым теплым чувством.

Встреча с Е. Б. Вахтанговым сыграла решающую роль в моей дальнейшей судьбе. Евгений Богратионович поставил несколько спектаклей в «Михайловском кружке», бывал у нас дома. Узнав о моем увлечении театром, Вахтангов предложил мне вступить в руководимую им Мансуровскую студию. Впрочем, о Вахтангове я знал не только от участников «Михайловского кружка». В университете я познакомился и сдружился на долгую жизнь с чудесным человеком, поэтом Павлом Антокольским, который тогда уже был учеником Мансуровской студии.

В те времена моим кумиром был Гордон Крэг. Я мечтал о театре отвлеченно; в моем представлении сценические образы возникали вне конкретной связи с действительностью. Первые же уроки Вахтангова потрясли меня. Они открыли мне силу реалистической системы Станиславского. У Вахтангова я научился связывать свое творчество с жизнью. Евгений Богратионович вел тогда репетиции «Гавани» Мопассана и «Злоумышленника» Чехова. Репетиции были замечательны по своей реалистической силе и жизненной правде.

В студии Вахтангова я впервые сыграл большую ответственную роль Антония в пьесе «Чудо святого Антония» Метерлинка, Впечатления от этой работы оставили во мне глубокий след и не изгладились на

протяжении десятилетий. Меня захватило ощущение мощи и смелости таланта Евгения Богратионовича Вахтангова. Все мы, его ученики, навсегда поверившие ему, чувствовали новаторское значение его экспериментов. Мне стали близки и дороги мечты Вахтангова о масштабном искусстве, о народном театре.

К. С. Станиславский — учитель Вахтангова — видел в нем своего последователя, неутомимого продолжателя, и высоко ценил его творческую самостоятельность. Сущность творчества Вахтангова была реалистической, революционной; его творчество служило делу народа, и он требовал от художника кровной связи с народом.

Вместе с Вахтанговым мы, его ученики, встретили Великую Октябрьскую социалистическую революцию. Евгений Богратионович был для нас первым толкователем событий, в то время чуждых нам и непонятных.

Он раньше нас осознал и мудро оцепил то новое, что произошло в стране и в мире. Вероятно, как и большинство воспитанников студии, я был далек от происходивших в России революционных событий, но подготовлен к ним. Правда, я искренне презирал мещанство, сытую и пошлую буржуазию, уважал и любил простой народ, стремился к нему, но то были некие весьма расплывчатые либеральные настроения, лишённые глубокой основы.

Октябрьская революция поставила перед нами множество проблем и творческого и политического характера, но мы не могли решить их сразу.

Вступив в студию Вахтангова как театральный художник, я очень скоро понял, что еще больше меня тянет к режиссуре. Первыми моими режиссерскими опытами были постановки пьес П. Антокольского — «Кукла инфанты» и «Обручение во сне или Кот в са-

погах». Последнюю мы довели до показа, который Вахтангов жестоко раскритиковал. Восприняв основы вахтанговского реалистического искусства, я не смог сразу преодолеть свои увлечения символистским театром. «Обручение во сне» явно свидетельствовало об этом.

Впрочем, в нашем наивном спектакле подкупали увлеченность и искренность всех его участников. Он до сих пор не стерся из памяти немногих видевших его зрителей. Очень важно, что уже тогда, при первом самостоятельном режиссерском опыте, я понял значение единения, творческого содружества в работе театра.

Как я упомянул, Вахтангов решительно отверг мою работу, и это, видимо, и послужило основной причиной нашего разрыва. Разумеется, я был неправ в своем споре с Вахтанговым. Переживая случившееся как катастрофу, я почувствовал полное разочарование в себе, в театре и даже в некотором смысле и в Вахтангове. Решил бросить театр и уехать на юг, где тогда жила моя мать с больной сестрой. Это решение совпало с общим разбродом в Вахтанговской студии.

Вскоре после приезда на юг я оказался отрезанным от Советской России. Началось деникинское наступление, и я попал в мир, казалось, совсем отошедший в прошлое. Вот когда я начал понимать значение Октябрьской революции. Советские войска освободили Кавказ, и я написал Вахтангову, что хотел бы вернуться в студию. В ответ получил чудесное письмо, в котором Евгений Богратионович звал меня к себе.

В Москве Вахтангов радушно встретил меня, я оказался нужен студии и как актер и как режиссер. Евгений Богратионович поручил мне подготовительную работу по восстановлению и пересмотру спектакля «Чудо святого Антония». Эта моя работа была



одобрена Вахтанговым. В новом варианте постановки, так же как и в первом, я играл роль Антония.

Затем началась увлекательная работа над «Принцессой Турандот» К. Гоцци. В этом спектакле я играл принца Калафа, а также, вместе с Захавой, Котлубай, Симоновым и Горчаковым, помогал Вахтангову в осуществлении постановки. Репетируя со мной Калафа, Евгений Богратионович проверял меня как актера и тогда же задумал поставить со мной «Гамлета». Он также мечтал о «Фаусте», в котором сам хотел играть Мефистофеля, а мне предложил роль Фауста.

После смерти Вахтангова в 1922 году Вл. И. Немирович-Данченко поручил мне руководство студией, которая в ту пору называлась Третьей студией Московского Художественного театра.

В 1924 году я поставил «Женитьбу» Гоголя. Спектакль и целом получился неудачным; в нем были допущены серьезные ошибки. Я формально определил творческую сущность Гоголя, что, естественно, нашло выражение в сценическом решении спектакля. Я задумал выразить Гоголя в трех планах: реалистическом, фантастическом и театральном. Это искусственное расчленение увело меня от подлинной гоголевской действительности, привело к условной театральности, к нарочитой режиссерской выдумке. Мне хотелось слишком многого сразу. В этом сказывались молодость и неопытность режиссера. Только позднее научился я ограничивать себя, ощущать конкретность искусства театра, в каждом случае чувствовать и знать главное, отбрасывать побочное, не направленное на укрепление этого главного.

Впрочем, когда на генеральную репетицию «для пап и мам» пришел Вл. И. Немирович-Данченко, спектакль имел неожиданно большой успех. Владимир Иванович поздравил меня и сказал, что поста-

новка «Женитьбы» является крупным театральным событием.

А на премьере, когда в зале сидела чужая публика, почти сразу же обозначился явный провал, хотя некоторые сцены шли под аплодисменты. Мне никогда не забыть, как в конце пошикали, чуть похлопали и занавес остался на месте.

К неудаче «Женитьбы» прибавились разногласия принципиального творческого характера с теми учениками Вахтангова, которые считали своей обязанностью хранить в неприкосновенности «вахтанговское». Я же считал, что к наследию Вахтангова надо подходить свободно, творчески, что в требовании «быть самим собой» и заключается суть вахтанговского учения. Творческие разногласия побудили меня вторично расстаться с Вахтанговской студией. Я решил продолжить свое ученичество под непосредственным руководством К. С. Станиславского.

Константин Сергеевич, знавший меня по спектаклям «Чудо святого Антония» и «Принцесса Турандот», принял меня в Художественный театр и поручил роль Чацкого. После успеха в роли Калафа я, видимо, переоценил себя и недостаточно серьезно отнесся к работе над сложным образом грибоедовского героя, недостаточно глубоко воспринял то, чему учил нас Станиславский в процессе работы над спектаклем. В результате — очень внешне сыгранный Чацкий.

Иной была работа над ролью Альмавивы в спектакле «Женитьба Фигаро», которая явилась для меня прежде всего шагом вперед в освоении «системы». Здесь я уже шел от веры в образ, постепенно постигая внутреннюю сущность своего героя, сливаясь с ролью.

Станиславский советовал мне сыграть Барона в «На дне» и пушкинского Моцарта (сам Константин

Сергеевич намеревался заново переработать роль Сальери).

Годы тесного творческого общения с К. С. Станиславским имели для меня огромное значение.

В Художественном театре я близко познакомился с его удивительными мастерами — И. М. Москвиным, В. И. Качаловым, Л. М. Леонидовым, М. М. Тархановым. С Качаловым играл в спектаклях «Горе от ума» и «Николай I и декабристы» (князя Трубецкого).

Работая в МХТ, одновременно приступил к организации студии (1924), ставшей позднее Театром п/р Завадского.

Как я ни увлекался Вахтанговым и Станиславским, меня никогда не покидало желание сделать что-то по-своему. Восхищаясь учителями, я в то же время с ними в чем-то не соглашался. Это несогласие, в сущности, и привело меня к решению самостоятельно жить в искусстве.

История возникновения и роста театра сложна и не может уложиться в краткую автобиографию. Но в плане автобиографическом, вероятно, следует отметить, что основным стимулом его организации был пересмотр творческих позиций, вернее, переворот в моем мировоззрении, который протекал с трудностями, срывами, удачами и неудачами и нашел отражение в процессе становления театра.

Наш театр начался со школы, с небольшой группы учеников, и через ряд преобразований (был лабораторией при Главнауке, театром-студией при Главискусстве) наконец только в 1927 году вырос в Государственный театр под руководством Ю. А. Завадского.

Мне памятно происходившее 1 апреля 1924 года бурное «учредительное собрание» создателей театра, убежденных, что новое слово в искусстве может и должен сказать молодой театр, которым возьмет от МХТ

его мудрость и глубину, от Вахтангова — зоркость и страстность, экспериментаторский жар, вечную неудовлетворенность и подлинную театральность.

В период возникновения студии со мной были Е. Елагина, П. Антокольский, Р. Симонов, О. Абдулов, М. Астангов и кончавшие тогда вахтанговскую школу совсем юные В. Марецкая, А. Алексеева, В. Балюна.

Педагогами студии стали вахтанговцы — А. Орочко, И. Толчанов, И. Рапопорт, Е. Ляуданская, В. Львова, позднее мхатовцы. Особенно сдружились мы с Е. Телешевой, В. Соколовой и Н. Хмелевым.

Решающими в жизни молодого театра были его стремление к сценической правде, насыщенность мыслью, взволнованность, стремление к реалистическому искусству, обращенному к сердцу и разуму советского зрителя. После восьми лет работы с Вахтанговым, нескольких самостоятельных режиссерских работ, школы Художественного театра я понял истину, которая познается, очевидно, в результате опыта, — мысль режиссера должна быть конкретной: задумывая спектакль, режиссер должен «видеть» его сценическое воплощение с учетом своих возможностей и мастерства актеров. Вот почему, начав работу в студии, я сосредоточил внимание на педагогических занятиях, с тем чтобы воспитать актеров будущего театра.

Постепенно выявлялось своеобразие молодого коллектива, возникли спектакли, получившие некоторое признание. Одна из первых постановок студии — «Любовью не шутят» А. Мюссе (1927) была осуществлена мною совместно с Верой Сергеевной Соколовой. Оформление к спектаклю состояло из помоста, холщового горизонта, двух трехстворчатых ширмочек и цветных занавесок. Актеры были одеты

в синюю прозодежду. К ней прибавлялись некоторые характерные детали; в костюмах крестьян преобладали тона коричнево-зеленый и золотистый, знать была одета в розово-голубое. Спектакль был откровенно театральным, но самое ценное заключалось в том, что он был взволнованно поэтичен, человечен, молод, искренен и трогателен, и хотя не претендовал на большую социальную значимость, по в сущности своей был несомненно «нашим» спектаклем. Я уверен, что сегодня Москва хорошо приняла бы его.

Работа над этим спектаклем сплотила студию, создала атмосферу единства, которая так дорога в студийных спектаклях.

К десятой годовщине Октябрьской революции мы поставили первый советский спектакль — «Простую вещь» по рассказу Б. Лавренева, причем инсценировку сделали студийцы В. Балюна и М. Чистяков; спектакль я ставил вместе с молодым тогда Н. Хмелевым, который внес в работу творческую страстность. Оформление состояло из трех двухсторонних щитов, насаженных на неподвижные стержни, вокруг которых они вращались, соединяясь и разъединяясь, и таким образом составляли различные выгородки, которые для каждой сцены дополнялись скупой найденными деталями и возможным в наших скромных условиях выразительным освещением.

Успех спектакля превзошел наши ожидания. «Простая вещь» решительно укрепила репутацию молодой студии. Роль поручика Соболевского была большой удачей Н. Д. Мордвинова. Подпольщика-большевика Семенухина играл Ю. А. Шмыткин, ставший позднее хорошим режиссером и в течение долгих лет моим товарищем по работе.

Рассказывая о себе, я рассказываю о студии и студийцах, ибо наши судьбы неотделимы. Стараюсь вспо-

минать спектакли, о которых мало известно и которые, на мой взгляд, сыграли значительную роль в нашей творческой биографии. Это «Компас» А. Газенклевера (1928), в котором интересно, остро и смело играли Мебиуса — Н. Д. Мордвинов и И. М. Туманов, Компаса — Д. П. Фивейский, Компаса-сына — Р. Я. Плятт и бухгалтера Н. И. Бродский. Очень смешной была в роли Шнютхен — В. П. Марецкая.

Над незавершенной, но потрясающей по силе пьесой Бюхнера «Войчек» мы долго и увлеченно трудились. В этом спектакле я задумал перенести действие в зрительный зал, сделать нечто вроде опоясывающей его японской «дороги цветов» и соорудить вторую сцену в глубине зала. А для того чтобы зрители могли следить за идущим на этой сцене действием, решил раздавать им зеркальца. Но постановка так и не была закончена, может быть, отчасти из-за не совсем удачного распределения ролей.

В начале 30-х годов мы поставили «Мое» («Вольпоне») Бена Джонсона (1932) и «Ученик дьявола» Бернарда Шоу (1933). В финале спектакля возникал перед зрителями автор (его играл Р. Я. Плятт). «Ученик дьявола» имел большой успех. Л. В. Луначарский написал о спектакле добрую статью.

«Волки и овцы» (1934) были общепризнанной удачей Театра-студии п/р Ю. А. Завадского. В то время мы играли в Головином переулке на Сретенке и нам с художником Федотовым пришлось приспособить, оформление спектакля к своеобразному устройству нашего подвальчика. На сцене была эстрада-помост, как бы замкнутый куполообразной раковиной, очень выгодной для освещения.

«Волки и овцы» выявили яркое дарование В. П. Марецкой (Глафира) и сочный, умный, полный темперамента и юмора талант О. Н. Абдулова

(Лыняев). Мурзавецкий в неожиданном исполнении Н. Д. Мордвинова был смешон и убедителен. По-своему, не менее остро и интересно играл эту роль Р. Я. Плятт. Очень хорош был Чугунов — Н. И. Бродский. И вообще спектакль задался театру.

В 1935 году мы поставили пьесу французского драматурга Вернейля «Школа неплательщиков» в талантливом оформлении А. Тышлера и пьесу Л. Первомайского «Ваграмова ночь».

Спектакли наши носили вынужденный камерный характер из-за малых размеров сцены и зрительного зала. В начале 30-х годов у нас назревал внутренний кризис: не все те, кто в свое время начинали строить студию, оказались талантливыми актерами, иные остановились в своем росте. Процесс обновления коллектива всегда сложен и болезнен. Некоторые считали виновными в своих неудачах меня — педагога, не сумевшего их воспитать. Это меня чрезвычайно взволновало и смутило. Я принял приглашение Центрального театра Красной Армии и поставил там два спектакля: «Мстислав Удалой» И. Прута и «Гибель эскадры» А. Корнейчука, устроив сам себе таким образом нечто вроде творческого экзамена. Эти спектакли были для меня первой встречей с большой аудиторией, преодолением камерности, и послужили прелюдией к ростовскому периоду работы. Они подтвердили мое право на режиссуру и педагогику. «Мстислав Удалой» — спектакль о мужественных героях, беспредельно преданных родине, и «Гибель эскадры», по-моему, — одна из лучших пьес Корнейчука, посвященная героике гражданской войны, были хорошо встречены москвичами.

Режиссерское искусство, которому я посвятил себя, потребовало накопления опыта. Я постепенно переходил от образов внешних к образам, насыщен-

ным внутренним содержанием, к спектаклям, где главным были идейная значительность и психологическая глубина. И если вначале я думал об оригинальности, о том, чтобы в искусстве быть своеобразным, то позднее стал понимать, что для меня не может быть искусства бездумного, безыдейного, не может быть искусства вне связи с народом. Из года в год во мне укреплялось убеждение в высоком назначении искусства. При этом я всегда помнил, что, возлагая на себя самую высокую ответственность, искусство должно оставаться искусством, то есть подчиняться своим художественным законам.

В 1936 году я был направлен в Ростов-на-Дону и назначен художественным руководителем театра имени М. Горького. За мной последовала большая группа моих учеников. Состав театра был пополнен ростовчанами, ленинградцами, москвичами.

Сцена ростовского театра имени Горького, на которой нам предстояло выступать ежевечерне перед двухтысячной аудиторией, была огромной. После нашей маленькой московской сцены нам было особенно трудно. Новые условия работы потребовали новых сценических приспособлений. Пришлось отказаться от тонкости, филигранности, изысканности. Нужно было создавать спектакли монументальные. Декоративность вытеснила камерность.

Ростовский период обогатил меня и моих актеров большим опытом, дал возможность понять наше искусство в его новой взаимосвязи со зрителем.

Первый год работы в Ростове был внешне успешным. Спектакли «Любовь Яровая» К. Тренева и «Слава» В. Гусева были признаны нашими достижениями.

На второй год мы приехали на гастроли в Москву и здесь со всей остротой почувствовали свои недостатки и ошибки. Спектакли, сыгранные перед москов-



ской публикой, свидетельствовали о том, что, приобретая новые качества, мы в чем-то стали сдавать свои художественные позиции, снизили требовательность к себе, начали терять творческую принципиальность, скатываться к ремесленничеству. Показательным в этом отношении оказался спектакль «Горе от ума».

В отличие от обычного для меня сочинения спектакля в процессе работы совместно с актерами, я пришел на первую репетицию комедии «Горе от ума» с заранее подготовленной экспозицией, с разработанным макетом, с детально составленным режиссерским планом. И то что для многих является обычным и обязательным, меня связало, ограничило. По-видимому, метод работы с кабинетно разработанным замыслом спектакля мне не свойствен. Однако не следует делать вывод, что такой метод я вообще считаю неверным. Видимо, это решается индивидуально каждым режиссером. Больше того, этапы подготовительной работы бывают различными у одного и того же режиссера в зависимости от материала пьесы и представляют собой сложную, каждый раз особую, неповторимую систему. Но это тема для специального разговора. Вернемся к спектаклю «Горе от ума». Он был осуществлен в сроки безусловно недостаточные, и то, что я исполнял в нем роль Чацкого, еще больше усложнило мою работу постановщика. В итоге спектакль получился неполноценный, в отдельных своих звеньях недоработанный.

Горестно пережив наши неудачи и ошибки, мы обратились к драматургии Горького — поставили «Враги» (1937) и «Мещане» (1938), осуществили пушкинский спектакль-концерт (1937) и две пьесы Шекспира — «Укрощение строптивой» (1938) и первый вариант «Отелло» (1939), а также пьесы советских драматургов — «На берегу Невы» К. Тренева

(1937), «Человек с ружьем» Н. Погодина (1938), «Богдан Хмельницкий» А. Корнейчука (1939), «Павел Греков» Б. Войтехова и Л. Ленча (1939).

Так развивался руководимый мною театр; от группы энтузиастов, наивных мечтателей с весьма неясно сформулированными в 1924 году полуйдеалистическими стремлениями в искусстве — к большому советскому театру, окруженному заботой, вниманием, требовательным интересом тысяч и тысяч зрителей. Таков был итог нашей пятнадцатилетней творческой жизни.

В 1939 году начался новый для меня период режиссерской деятельности в театре имени Моссовета, куда я был назначен сначала очередным, а позднее главным режиссером.

Нынешний Академический ордена Трудового Красного Знамени театр имени Моссовета возник в первые годы Октябрьской революции. Тогда он назывался театр МГСПС. Этот театр с первых дней своего существования последовательно боролся за идейную насыщенность репертуара, за советскую пьесу. Первым руководителем театра МГСПС был страстный, честный и фанатичный художник Е. О. Любимов-Ланской.

Приняв на себя руководство театром, я видел свою задачу в том, чтобы, сохранив основное его направление — целеустремленность в решении современной темы, создание спектаклей о наших современниках, — придать ему большую идейно-художественную глубину, внести в работу верное понимание главных принципов метода Станиславского, являющегося развитием и продолжением гуманистической эстафеты русского реалистического театрального искусства.

Вместе со мной в коллектив театра имени Моссовета влилась значительная группа моих учеников —

строителей Театра п/р Ю. А. Завадского, которые не расставались со мной и в Ростове и поныне продолжают работать в театре имени Моссовета.

Когда говорят о «творческом лице» театра, нередко подразумевают формальные признаки его отличия от других театров. Однако лишь глубокое стремление с принципиальных позиций находить решение основных задач действительности на конкретном реальном материале рождает то настоящее своеобразие и неповторимость, которыми определяется истинное лицо творческого коллектива.

Нам чужда оригинальность ради оригинальности. Мы боремся за глубину и правду нашего искусства, используя для его выражения все требования и возможности широко и верно понятого метода социалистического реализма. Я убежден, что социалистический реализм включает в себя и революционную романтику, и сатиру, и самые различные театральные жанры, предоставляя при этом художнику большую свободу сценических решений. Искусство только тогда становится истинным, когда оно пронизано глубоким познанием законов жизни, и только тогда приобретает воздействующую силу, когда выражает коренные интересы народа.

Нет надобности доказывать, что первой и основной задачей советского театра является создание современного спектакля на наиболее острые темы нашей действительности. Поэтому проблемы тесной творческой взаимосвязи театра с драматургом приобретают сегодня особо важное значение. И в этой совместной работе с драматургом участвует не только режиссура; все большую заинтересованность и инициативу проявляют актеры.

За время моей двадцатипятилетней работы в театре имени Моссовета было осуществлено свыше пя-

тюдесяти постановок советских пьес и произведений русской и западной классики.

В классике одной из наиболее важных, этапных для себя считаю постановку гениальной трагедии Шекспира «Отелло», которая много лет не сходила со сцены нашего театра с неизменным исполнителем заглавной роли — Н. Д. Мордвиновым.

В постановке «Отелло» (1944) через сложные образы шекспировской трагедии, через их чувства, мысли и поступки я стремился раскрыть глубокую реалистическую сущность творчества гениального драматурга, укрупнить основной конфликт: борьбу двух начал — светлого Отелло и черного Яго. Столкновение между центральными персонажами перерастает в столкновение между двумя противоположными мировоззрениями.

Необычайно увлекательной была работа над комедиями классика итальянской драматургии Карло Гольдони — «Трактирщица» (1940) и «Забавный случай» (1942). Я стремился создать спектакли, проникнутые яркой театральностью и праздничностью, в которых легкость исполнения сочеталась бы с остротой характеристик.

В работе над драмой Лермонтова «Маскарад» (1952) передо мною стояла задача создать спектакль реалистический и в то же время по-лермонтовски романтический, который захватил бы зрителя столкновением глубоких человеческих страстей. Я хотел показать гибель одаренной личности, прекрасных человеческих качеств, неизбежную в среде светского «маскарада», где царили разврат, интриги, лицемерие<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Впрочем, сейчас в 1964 году, когда я поставил «Маскарад» как бы заново, первая редакция кажется мне вялой и тяжеловесной.

Работа над спектаклем «Сомов и другие» (режиссер И. С. Анисимова-Вульф) важна для творческой биографии нашего театра, потому что драматургия Горького является живым творческим воплощением принципов социалистического реализма. Горьковское боевое, страстное раскрытие главного конфликта произведения, умение строить диалог как столкновение ярких индивидуальностей, но в то же время и определенных социальных сил, горьковское чувство типичности — все это явилось богатым материалом для актера и режиссера, помогло найти верный подход к решению самых актуальных задач нашего искусства.

В 1941 году мы поставили «Машеньку» А. Афиногенова. Пьеса шла в чудесном составе. Машеньку с огромным обаянием играла В. П. Марецкая.

В годы Великой Отечественной войны мы показали «Фронт» А. Корнейчука, «Русские люди» К. Симонова, «Олеко Дундич» А. Ржешевского и М. Каца, «Нашествие» Леонида Леонова, «Встречу в темноте» Ф. Кнорре.

Я понимаю, что простой перечень спектаклей почти ничего не говорит моим читателям, но подробный разбор каждого из них не является задачей краткой автобиографии. Я ограничусь лишь несколькими словами о некоторых их особенностях.

Когда, например, я ставил «Русские люди» и «Фронт» на маленькой сцене алма-атинского театра (где нас так тепло, дружественно принял замечательный казахский коллектив), то оказался предельно ограниченным в своих постановочных возможностях. И я с увлечением пытался найти сценическое решение — лаконичное, простое и в то же время образное. Основным материалом оформления был некрашеный холст, заключенный в деревянную резную рам-

ку портала, который украшался боевыми знаменами. Это были «солдатские» спектакли — строгие по оформлению. «Олеко Дундич» был решен несколько иначе — здесь испытанные в огне и жестоких битвах знамена гражданской войны составляли основу оформления этого романтически приподнятого, поэтического спектакля.

Леоновское «Нашествие» было поставлено театром дважды — в Алма-Ате и в Москве. К оформлению второго варианта я привлек художника С. П. Исакова. Были введены новые исполнители. Мастерски сыграл роль предателя Фаюнина В. В. Ванин, и глубоко эмоциональный образ Федора Таланова создал М. Ф. Астангов. Я очень любил этот спектакль, потому что, как мне кажется, всем нам, его участникам, удалось в нем сохранить и передать что-то очень дорогое, «леоновское», — тугую напряженность человеческих взаимоотношений, почти фантастическую, неповторимую остроту событий, происходящих где-то на грани жизни и смерти.

Позднее, уже в Москве, я снова вернулся к теме Отечественной войны в спектакле «Встреча в темноте» с удивительной Варей — Марецкой.

По ходу своего рассказа я назвал некоторые актерские имена; и огорчаюсь, что лишен возможности хотя бы перечислить огромное множество интереснейших актерских достижений моих друзей и соратников всех этих лет. Некоторых уже нет сегодня. Особо хочется вспомнить замечательного профессора Окамова — Е. О. Любимова-Ланского, с его поразительной детской доверчивостью и щепетильностью в работе, хотя в те годы он был уже давно признанным и прославленным мастером.

Замечательным, тонким художником был и Сергей Иванович Днепров, когда-то блестящий актер

первого положения — герой, на моей памяти игравший уже роли характерные и стариков. В спектакле «Встреча в темноте» Сергей Иванович сыграл одну из лучших своих ролей — старика-священника, настоящего патриота.

Еще один спектакль был нам особенно дорог. Это «Бранденбургские ворота» по пьесе М. Светлова. Вместе с художником А. Гончаровым мы сочинили «ветерки» — занавеси, которые, как бы пробегая от одного портала к другому, будто «смывали», сдували декорации.

В послевоенные годы мы сыграли три пьесы А. Софронова: «В одном городе», «Московский характер» и «Варвара Волкова»; «Обиду» (постановщиком спектакля и исполнителем главной роли был В. В. Ванин) и «Рассвет над Москвой» А. Сурова; «Закон чести» А. Штейна (постановка И. С. Анисимовой-Вульф).

О «Чайке» Чехова, осуществленной в 1945 году, сразу после окончания войны, и, может быть, именно поэтому не получившей должного резонанса, я здесь лить упоминаю как об очень дорогой для меня работе. В сборник включена специально посвященная ей статья.

Спектакли театра имени Моссовета — «Гражданин Франции» Д. Храбровицкого (1950) и «Рассказ о Турции» Назыма Хикмета (1953) — отражали борьбу передовых людей мира за мир и дружбу народов.

Период, предшествовавший XX партсъезду, был для меня творчески очень трудным. Требование ограниченного понимания метода социалистического реализма привело к нивелировке театров, к снижению личной ответственности, к утрате самого драгоценного в искусстве — творческих поисков. После XX съезда началось высвобождение индивидуальной

творческой инициативы в понимании задач театра и его возможностей. Постепенно и наш театр встал на путь новых исканий. Еще совсем робко это прозвучало в «Первой весне» (по пьесе Г. Николаевой и С. Радзинского) и только позднее, через эксперимент с «Виндзорскими насмешницами», утвердилось в последних спектаклях — «Дали неоглядные» (по пьесе Н. Вирты) и «Битва в пути» (по пьесе Г. Николаевой и С. Радзинского). На этих работах я здесь тоже подробно не останавлиюсь, так как о них будет идти речь в материалах сборника.

Советский режиссер — не только педагог. В процессе совместной работы с актерами, уча их, я сам учусь у них. Так происходит наше взаимное творческое обогащение. Мне посчастливилось, что рядом со мной в течение многих лет развивались такие таланты, как В. П. Марецкая, Н. Д. Мордвинов, Р. Я. Плятт, О. Н. Абдулов, И. С. Анисимова-Вульф. Но, конечно, я мог бы назвать еще множество прекрасных актеров и режиссеров, совместная работа с которыми взаимно обогатила каждого из нас и явилась ценным вкладом в творческий опыт театра.

Встреча с талантом — великое счастье.

Бесконечно дорогим и вдохновляющим для меня является искусство величайшей артистки нашей современности — Галины Улановой. В моей памяти возникают встречи с двумя талантливейшими режиссерами — великим Вс. Э. Мейерхольдом и блестящим мастером А. Я. Таировым, дарования которых так диаметрально противоположны. Я не могу не упомянуть здесь о поэтически вдохновенном мудреце С. М. Михоэлсе, о мощном русском таланте А. Н. Толстого, о Л. М. Леонове, общение с которыми так обогатило меня. Я понимаю, что не перечислить мне здесь



всех тех замечательных людей, встреча, знакомство или дружба с которыми принесли мне счастье.

Моя жизнь принадлежит советскому театру. Когда я еду в составе советской делегации за границу или занимаюсь общественной деятельностью, «президентствую» в театральной секции Союза обществ дружбы или обсуждаю в Комитете по Ленинским премиям кандидатуры лауреатов, веду педагогическую работу в театральном институте, воспитываю режиссеров, — все это явления одного порядка. Все это деятельность во имя театра. Это и есть моя жизнь. Об этом хочется сказать сегодня, на рубеже моего десятилетия.

Я перечитываю свои старые статьи и вспоминаю себя молодым. Конечно, многое я стал понимать по-другому. В молодости все казалось более простым и легко достижимым. Человеку вообще свойственно иногда либо недооценивать, либо переоценивать сложности тех или иных событий и дел.

Жизнь учит считать неожиданности закономерностями, переоценивать и собственное и чужое, понимать, что «не все то золото, что блестит», понимать, что подлинное дается трудом и отстаивается убежденностью, что истинная ценность проверяется временем, даже в таком преходящем искусстве, как театр, что нужно жить и творить по совести, по большому счету, отчитываясь перед народом, перед партией, перед историей не формальным бумажным отчетом, а бескомпромиссными делами.

И в итоге становится ясно, что ты ценен не сам по себе, а только в меру того доверия и любви, которые ты заслужил у своего народа.



**ТРАДИЦИИ  
И НОВАТОРСТВО  
В СОВЕТСКОМ  
ТЕАТРЕ**





смерти, в бесчисленном множестве стенограмм его бесед и репетиций, в ворохе самых разнообразных воспоминаний его ближайших соратников или случайных знакомых заключено все, что связано с именем Станиславского. Еще и еще раз мы вынуждены напомнить о неточности формулировок, о приблизительности высказываний К. С. Станиславского по сравнению с его гениальной практикой артиста, режиссера и педагога. Это все равно, как если бы мы застенографировали урок столяра, который он дает своим ученикам. На бумаге остались бы только слова: «не так держишь рубанок», «вот эту доску надо приколотить сюда», «эти пазы великоваты», «вот теперь правильно полируешь» и т. д. Как надо держать рубанок, куда надо приколотить доску, какие пазы велики — мастер показывает, а на бумаге ничего не остается.

В равной степени это относится и к театру и к любому другому виду искусства. Само собой разумеется, что только начетчик будет сыпать цитатами, даже не пытаясь установить, когда, по какому поводу, с какой целью была сказана та или иная фраза, высказано то или иное соображение.

Компасом творческой деятельности каждого работника советского театра являются книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве», «Работа актера над собой», его статьи. Мы изучаем книги В. О. Топоркова, Н. М. Горчакова, записи К. Е. Антаровой и других. Они помогают нам глубже вникать в ту сокровищницу нашей театральной культуры, имя которой — система Станиславского.

Полагаю, что и мы, работавшие со Станиславским двадцать-тридцать лет тому назад, обязаны поделиться нашими соображениями о том, какие принципы К. С. Станиславского являются ведущим

творческим началом в нашей практике, фундаментом нашей теории.

Что для меня заключается в слове Станиславский? Что самое важное и самое главное в его теории — системе и в его практике — спектаклях и уроках? Единство искусства и жизни. «Если бы можно было себе представить идеальное человечество, требования которого к искусству были бы так высоки, что оно отвечало бы всем запросам мысли, сердца, духа действующего на земле человека, — само искусство было бы книгой жизни». К. С. Станиславский учитывал, что эта пора развития еще далека, но именно по этому пути идет наше социалистическое общество. Вот почему он утверждал, что если наше «вчера» искало в искусстве только развлекающих зрителей, то наше «сейчас» «ищет в искусстве направляющего ключа к жизни».

«На моей родине, — говорил К. С. Станиславский, — театр входит неотъемлемой частью в строительство новой жизни. И в этом моя радость, моя гордость и моя молодость». Гражданским долгом артиста К. С. Станиславский считал активное участие в строительстве прекрасного будущего земли: «Через вас, артистов, идут понятные миллионам силы, говорящие о прекрасном земли... Вы, артисты театра, как одного из центров человеческой культуры, не будете поняты народом, если не сможете отразить духовных потребностей своей современности, того «сейчас», в каком вы живете».

Чувством глубочайшей современности проникнуты лучшие актерские и режиссерские работы К. С. Станиславского. Вспомним постановку «Чайки», «На дне» — этапных спектаклей, определивших собой творческий облик МХАТ. Вспомним такие роли, как Сатин, Астров, Штокман, неизменное стремление

К. С. Станиславского к актуальному, современному, глубоко прогрессивному репертуару.

Единство искусства и жизни является зерном всей системы Станиславского. В это понятие мы включаем не только систему воспитания актера, подводящую его к творческому процессу, но и метод работы над конкретной ролью, над спектаклем в целом.

Всю свою жизнь в искусство К. С. Станиславский был противником холодного, внешне эффектного, формального искусства, за изошренностью которого не чувствуется горячего дыхания жизни. В «Свадьбе Фигаро» его увлекало не кружевное изящество драматургических построений Бомарше, а революционный дух борьбы Фигаро за справедливость и человеческое достоинство. В «Горе от ума» он искал жизненные корни каждого характера и грибоедовской Москвы в целом, в «Горячем сердце» его привлекала не формальная задача по-своему прочесть А. Н. Островского, а обличение мира Хлыновых и Градобоевых, топчущих живую и прекрасную душу Параша и ее возлюбленного.

Помню, как Константин Сергеевич, работая со мною над монологом Чацкого «А судьи кто...», стремился добиться от меня решения простой и необычайно трудной задачи. Я должен был на каждом спектакле этот вопрос как бы заново, как в первый раз задавать своим партнерам по сцене, Фамусову и Скалозубу. Каждая фраза, каждое слово должны были стать для меня не текстом роли, а тем, что Станиславский называл действенным мыслеобразом. Каждая реплика раскрывалась им в глубоком идейном и конкретно жизненном содержании и непременно в действенной целеустремленности. Иначе он не мыслил себе искусства.

«За древностию лет к свободной жизни их вражда непримирима...». Кто эти люди? — с пристрасти-