Акимов Н. П. **Театральное наследие** / Под ред. С. Л. Цимбала. Сост. и комм. В. М. Миронова: В 2 кн. Л.: Искусство, 1978. **Кн. 1**. Об искусстве театра. Театральный художник. 295 с.

*С. Л. Цимбал*. Акимов и время 3 [Читать](#_Toc192619477)

От составителя 52 [Читать](#_Toc192619478)

Об искусстве театра

За разнообразный театр 57 [Читать](#_Toc192619480)

О путях мюзик-холла 61 [Читать](#_Toc192619481)

Не будем нарушать условий игры 71 [Читать](#_Toc192619482)

Заметки о комедии 78 [Читать](#_Toc192619483)

Искусство веселого театра 85 [Читать](#_Toc192619484)

Театр и зритель 90 [Читать](#_Toc192619485)

О сатире 99 [Читать](#_Toc192619486)

Драматургия и критика 109 [Читать](#_Toc192619487)

Театр, техника, наука 114 [Читать](#_Toc192619488)

Прекрасное иногда забывается 123 [Читать](#_Toc192619489)

О любимом искусстве 127 [Читать](#_Toc192619490)

Три силы театра 131 [Читать](#_Toc192619491)

Театральный художник

Художник театра 139 [Читать](#_Toc192619493)

Оформление современных пьес 144 [Читать](#_Toc192619494)

Не будем называть имен, 149 [Читать](#_Toc192619495)

О технике сцены 154 [Читать](#_Toc192619496)

Художник в театре 157 [Читать](#_Toc192619497)

Мастерство. Мысль. Прием 173 [Читать](#_Toc192619498)

Цели театрально-постановочного факультета 182 [Читать](#_Toc192619499)

О театрально-декорационном искусстве 196 [Читать](#_Toc192619500)

Современные задачи театральной декорации 218 [Читать](#_Toc192619501)

Сцена вокруг зрителя 228 [Читать](#_Toc192619502)

Художник и сцена 230 [Читать](#_Toc192619503)

Слово говорящей стены 262 [Читать](#_Toc192619504)

Я — закоренелый реалист 265 [Читать](#_Toc192619505)

О монтировке «Разлома» 273 [Читать](#_Toc192619506)

Об оформлении «Страха» 276 [Читать](#_Toc192619507)

Заметки художника 279 [Читать](#_Toc192619508)

Комментарии 282 [Читать](#_TOC192619509)

# {3} Акимов и время

Многообразной творческой, организаторской, педагогической деятельности Николая Павловича Акимова принадлежит особое место в становлении нашей художественной культуры. Однако по-настоящему оценить все сделанное им, минуя его литературно-теоретическое наследие, было бы просто невозможно.

Для очень многих писателей и художников характерно стремление к последовательному идейно-философскому, теоретическому осмыслению собственного творчества. В биографии Акимова это осмысление неразрывно с творчеством, иногда предшествует ему, а иногда его завершает. По праву входят в творческое наследие Акимова эскизы и макеты, портреты, театральные плакаты и работы в области книжной графики. К ним непременно должны быть присоединены его развернутые режиссерские экспозиции, статьи и стенограммы докладов, фельетоны, этюды, создающие картину напряженной, духовно насыщенной и многоцветной жизни мастера.

Значительная доля литературного наследия представлена в настоящем издании, читатель которого получит возможность общения с замечательным художником, проникновения в суть его замыслов и интерпретаций. Акимов был прекрасным театральным писателем, великолепным оратором, мастером острого полемического слова, живой метафоры, оглушительного парадокса. Так что не только практические интересы, стремление приобщиться к акимовскому опыту привлекут широкую **{4}** читательскую аудиторию. Читатели испытают подлинную радость от соприкосновения с молодым и дерзким литературным талантом Акимова.

Значение акимовского литературного наследия подчеркивается еще и другим обстоятельством. Акимову довелось работать в советском театре в пору его рождения и в совсем недавнюю пору, когда наше театральное искусство подводило итоги сложного полувекового развития. Каждая из них будила мысль и направляла его фантазию, находила в нем своего яркого выразителя.

Он не был, вероятно, создателем своего «направления» или своей «школы» в искусстве, но не потому, что не имел для этого данных или оснований, а потому, что на всем, что он делал, лежала печать индивидуального своеволия и до крайности обостренного личностного начала.

И еще, возможно, мешала Акимову создать собственную «школу» нескрываемая враждебность расхожему и напускному «академизму», с которым в иных случаях связывается наше представление о взаимоотношениях признанного мастера и учителя в искусстве и его более или менее смиренных и робеющих учеников. К тому же он был художником и человеком искусства, необыкновенно динамичным и отвергающим все, что казалось или претендовало быть окончательным или непререкаемым. Отвергающим во имя нового усилия мысли и фантазии, во имя того, что еще не сделано сегодня, но непременно должно быть сделано завтра.

На долю поколения, к которому он принадлежал, выпала судьба столь же счастливая, сколь и трудная. С одной стороны, молодые художники, режиссеры, драматурги, начинавшие жизнь в искусстве на рубеже двадцатых годов 20‑го века, формировались в атмосфере эстетической вседозволенности, а с другой стороны — в условиях, требовавших высокой личной ответственности перед искусством и перед собой.

Иногда первые шаги делались молодежью под великодушным покровительством отчаянных «первооткрывателей», легкомысленно увлекавших слишком доверчивых последователей в умозрительно сконструированный ими «завтрашний день в искусстве».

Но чаще молодежь инстинктивно отвергала слишком легкие пути в искусство и пыталась каким-либо способом совместить предоставленные ей возможности свободного художественного выбора с восхищением классиками и с верой в традиции. Такое восхищение и такую веру — это звучит сейчас почти нелепо — афишировать никто не хотел, они считались непростительным консерватизмом, презрительно осуждавшимся бескомпромиссными приверженцами нового. Может быть, поэтому многие начинающие художники или режиссеры, торопливо и не отдавая себе ясного отчета в смысле той или иной художественной программы, объявляли себя ее последователями.

Тут следует сразу же оговориться. До сих пор еще находятся охотники огулом зачислять новаторство той поры по ведомству шарлатанства и мистификаторства. Обстановка тех лет была сложной и противоречивой, но нельзя **{5}** забывать о том, что многое из найденного и открытого в те годы продолжает питать художественные искания нашего времени. Эпоха предъявляла мастерам искусства свои требования, и требования эти становились особо действенными, когда они были обращены к молодежи. В этой связи особенно мудрым и дальновидным представляется замечание, сделанное Гете в «Поэзии и правде» почти полтора столетия назад: «Если молодость человека совпадает со значительной эпохой, в которую созидательные силы преобладают над разрушительными, если в нем своевременно пробуждается предчувствие того, что такая эпоха требует и сулит, то он, подстрекаемый внешними обстоятельствами к деятельному участию в современной жизни, будет бросаться то в одну, то в другую сторону и в нем непременно оживет стремление к многосторонней деятельности».

Такое жгучее стремление Акимов испытал в юности, и оно не погасло в нем до последних дней жизни.

Бывало, что требования времени толковались превратно, демагогически извращались, оборачивались в конце концов пустыми и звонкими декларациями. Нелегким испытаниям подвергались при этом ничем как будто не защищенные репутации мастеров и учителей, менялись представления о профессиях и профессионализме, о границах творчества, о месте искусства в бурной и только начинавшей принимать сколько-нибудь определенные очертания общественной жизни. В такой обстановке особенно сложен был выбор пути, даже для юноши, который уже давно сделал выбор.

Казалось, у совсем еще юного Акимова не было колебаний уже тогда, когда он, царскосельский гимназист, впервые взял в руки кисть и карандаш. Решение было принято незадолго до революции. Однако, несмотря на это, впоследствии ему все-таки надо будет выбирать. Пройдут годы, прежде чем он встретится в классах Новой художественной мастерской с выдающимися художниками В. Шухаевым, М. Добужинским, Б. Кустодиевым, которые помогут ему окончательно определить будущее.

О творческом общении с учителями своими — одни учили непосредственно, передавая ему свое понимание цвета и света на живописном полотне, искусство композиции, другие участвовали в его становлении всем своим творчеством — он всегда будет вспоминать с теплом и благодарностью. Но вот что примечательно: как театральный художник он не учился ни у кого.

От учителей он стремился взять как можно больше, но не в его натуре было подражать кому бы то ни было. Он ждал другого: чтобы педагоги помогли ему «познать самого себя» — дело, вообще говоря, весьма деликатное и потребовавшее больших усилий, чем ему хотелось. Вмешались в его формирование и особые обстоятельства. Занятия в Новой художественной мастерской были прерваны революцией и переездом семьи Акимовых на сравнительно недолгое время в Харьков. В Харькове двадцатилетний художник начал пробовать силы в качестве театрального оформителя в Театре **{6}** для детей, одном из первых в стране. Вскоре, однако, оказался снова в Петрограде. Здесь он решил продолжить свое образование в Академии художеств, но, судя по всему, не нашел в стенах Академии того, что искал.

Как бы там ни было, в качестве ученика он был внутренне самостоятелен, требователен и, главное, достаточно бескомпромиссен в своих взглядах на искусство. Взгляды эти, как он сам не раз свидетельствовал, были далеки от зрелости; от сменявших друг друга влияний они не защищали. Однако, несмотря на это, дешевое и мнимое «первооткрывательство», о котором речь шла выше, его не прельщало. Прихотливая и беспредметная игра объемами и пространствами, оторванное от реального жизненного содержания формоискательство вызывали его настойчивое внутреннее сопротивление.

Но Академия, в которую он поступил в 1922 году, была в немалой степени во власти как раз такого экспериментаторства и формоискательства. Рядом с прекрасными и дальновидными педагогами, воспитавшими немало ярких и самостоятельных мастеров, здесь находили приют и крикливые демагоги, ратовавшие за беспредметную и ничем не одухотворенную изнутри новизну. Акимова тоже с юных лет влекло новое, неожиданное, способное удивить. Он хотел научиться не только профессионально и осмысленно работать в искусстве, но и служить высокому художественному идеалу. Читатель без труда заметит, что в его статьях и выступлениях разных лет повторяется мысль о том, что художественное развитие непрерывно, что новое в искусстве не может явиться само собой и что оно в любом случае должно питаться жизненной правдой.

В Академии Акимов пробыл недолго. Он не любил слишком углубляться в собственное прошлое и не распространялся подробно о том, как именно связывались в его юношеском воображении живопись и театр, книжная графика и искусство портрета, как проявлял себя все сильнее его своеобразный художественный универсализм. Тут тоже возникали сложности. С одной стороны, в нем как бы изначально был заложен высокий профессионализм, благородная потребность уметь, а с другой стороны, его буквально разрывало на части стремление действовать в разных сферах и направлениях, всюду, где могла заявить и утвердить себя его острая, непреклонная в последовательности и логике искательская мысль. В человеке зрелом и умудренном долгим и смелым творческим трудом — таким стал Акимов позже — подобный универсализм по крайней мере объясним. Труднее оправдать эту неуправляемую широту интересов в двадцатилетнем юноше, начинавшем путь в искусстве.

Он тогда еще ни в чем или почти ни в чем не обнаружил режиссерского дарования, не успел проявить себя как незаурядный публицист, мастер пародии и фельетона, исследователь и теоретик. Все это тоже придет гораздо позже. И тем не менее его загадочная универсальность угадывалась в той уверенности, с которой он брался за решение принципиально разных творческих задач; она проявлялась в том увлечении, с которым он принимался за **{7}** что-либо совершенно новое, еще не испробованное и требующее особых усилий.

Работа не пугала его никогда. В блокадном Ленинграде он не только сохранял бодрость духа, но и не прекращал ни на один день повседневных дел, занимался репертуаром, который диктовала теперь война, умудрялся поддерживать в театре рабочую атмосферу, исчезавшее, как выразился один из актеров театра, ощущение завтрашнего дня. Тогда это было, вероятно, самое страшное — замкнуться в сегодняшних тяжких ощущениях, не найти в себе сил, чтобы подняться над ними. Акимов находил эти силы, и можно было подумать, что ему легче, чем всем. Нет надобности говорить о том, что ему не было легче.

Но вернемся, однако, к дням его молодости.

Шутка сказать, ему шел всего-навсего двадцать шестой год — по нашим теперешним понятиям он наверняка числился бы еще в начинающих, — когда в самом респектабельном из издательств той поры, в знаменитой «Academia» вышла посвященная его творчеству книжка. Факт этот не только свидетельствовал о вкладе, сделанном молодым художником в столь же молодое советское театральное искусство, но и возводил творчество Акимова в степень явления, требующего немедленного теоретического осмысления.

Миниатюрная по размеру, книжка была весьма представительной по составу участвовавших в ней авторов. Для разговора о молодом художнике в ней объединились признанный теоретик нового искусства А. И. Пиотровский, уже получивший к тому времени широкую известность режиссер Н. В. Петров и историк живописи Б. П. Брюллов. Все три автора с разных сторон и по-своему очень высоко оценивали дарование Акимова, и в этом не было, пожалуй, ничего удивительного. Надо отдать должное той художественной эпохе — новых людей в искусстве чаще всего встречали с живым гостеприимством и доброжелательством. Удивительным даже для того времени могло показаться другое. Все три столь различных автора оказались единодушными в характеристике акимовского творческого своеобразия.

Все три подчеркивали, что работы Акимова ломают некие общие и давно сложившиеся представления о прекрасном на сцене, о театральном оформлении и его роли в обновлении современного спектакля. Авторы книжки смущенно признавались, что им далеко не просто найти слова, сколько-нибудь точно выражающие суть акимовского новаторства, и оценить по справедливости правомерность акимовских начинаний. Пройдут десятилетия, круг проблем, возникающих в связи с творчеством Акимова, будет по-прежнему расширяться, и многие из них останутся в центре театральной практики.

Ко времени выхода книжки (1927 год) Акимов уже осуществил как художник свыше тридцати постановок в драматических и музыкальных театрах, выполнил иллюстрации к многотомным собраниям сочинений Анри де Ренье и Жюля Ромена; благодаря ему обрели причудливую, а иногда и изысканную **{8}** пластическую реальность роменовские Ив ле Труадек и доктор Кнок и виртуозно стилизованные исторические персоны Анри де Ренье. Сверх капитальных графических работ он оформил в ту пору свыше двадцати пяти других книг — произведений поэзии, прозы, драматургии и публицистики.

В эти же первые годы профессиональной жизни он успел попробовать свои силы как портретист, рисовал И. Н. Певцова и Н. В. Петрова, Б. М. Сушкевича и А. М. Файко. Едва ли он как график был сколько-нибудь самостоятелен в ту пору. В одних случаях ему трудно было устоять перед соблазнами изощренного и слишком эффектного стилизаторства, в других возникали под его рукой экспрессионистские композиции, в которых нагромождались искаженные человеческие лица или странно деформированные головы, объемы и вещи. Таково было веление времени: разрушать реальность во что бы то ни стало, воображаемому оказывать предпочтение перед действительным.

Полностью пройти мимо этих тенденций Акимов, конечно, не мог, и как далекое эхо творческой молодости возникали в портретах, созданных им уже в пору зрелости, чуть заметные, но характерные композиционные акценты, придававшие им внутреннее сходство и с рассмотренными художником в упор оригиналами, и с самим портретистом. Это двойное сходство — свидетельство энергичной и требующей самоутверждения индивидуальности художника — можно будет видеть не только в портретах Акимова, но и в его театральных декорациях, где сходство с действительностью тоже можно будет во многих случаях рассматривать как сходство с их создателем.

Но каковы бы ни были внутренние связи Акимова молодого и Акимова зрелого, броский и властный талант мастера книжной графики, плакатиста и портретиста, талант, вооруженный прекрасной техникой и питаемый безошибочной наблюдательностью, проявил себя уже тогда. Многого ему, вероятно, не хватало, но это многое не пришлось искать где-то на стороне. К счастью, он найдет его впоследствии в самом себе, в своей неутолимой пытливости, в своем беспокойном духовном опыте. Именно они защитят его от того, что в поэзии именуется холодным версификаторством и что в живописи едва ли имеет точное обозначение, от увлечения внешними задачами, которые омертвляют искусство, а вместе с ним и самого художника.

Акимову придется прожить насыщенную, напряженную жизнь искателя, и единственное, чего он никогда не будет стремиться обрести в ней, — это самоуспокоенности и умиротворенности. То, что он умел делать, он делал с редкой тщательностью, связывая воедино процесс работы с размышлением, анализом и расчетом. Расчетливыми, математически точными были, можно сказать, его воображение и неистощимая фантазия. Ему мало было найти верное художественное решение и убедиться в достигнутом результате. Он еще испытывал потребность во что бы то ни стало объяснить решение, и притом не только себе и всем, кто с ним работал, но и зрителям, убеждать которых было как будто незачем, потому что они уже успели оценить сделанное им.

**{9}** Можно сказать более определенно. Создавая неожиданные пространственные композиции, заставляя нас видеть и узнавать мир то откуда-то сверху, то откуда-то снизу, то как бы исчезающим во внезапно открывшейся нам перспективе или прибегая к только что изобретенным приемам, ракурсам или цветосочетаниям, он не был бы полностью удовлетворен, если бы не верил в то, что они приближают нас к завтрашней театральной поэтике и в равной мере связаны с прошлым и настоящим. Правильно было когда-то сказано, что тщеславие человеческое более всего обостряется в отношениях людей со временем. В сфере искусства это, во всяком случае, так.

Сделанное Акимовым к двадцати шести годам могло бы стать — и тут нет никакого преувеличения — итогом целой творческой жизни. Вместе с тем оно оказалось только началом, далекой предысторией, прологом большой и насыщенной артистической биографии. Поразительно было внутреннее единство этой биографии. Многое из того, что задумывалось в юности, снова влекло Акимова спустя двадцать или тридцать лет, испробованное в начале пути предвещало, оказывается, опыты последней поры жизни. Образы Сухово-Кобылина волновали его всю жизнь. Однажды он воскликнул — это было еще до «Дела» и «Свадьбы Кречинского»: «Расплюев, Тарелкин, Варравин толкутся вокруг, не оставляют в покое».

Эстетическое было в его представлении неразделимо с нравственным. Отвращение, которое он испытывал к омертвевшим художественным формам, питалось в немалой степени отвращением к нравственным уродствам и пережиткам, борьбу с которыми, по его убеждению, нельзя откладывать или вести спустя рукава.

Пройдут годы, на протяжении которых он не раз услышит упреки по своему адресу, чаще всего в «формализме». Поводы для таких упреков всегда находились — по преимуществу внешние и связанные с безудержным изобретательством и вызывающе неожиданными решениями. Ошибок в его жизни было немало, и едва ли он мог служить образцом примерного поведения в искусстве. Но считалось почему-то, что ошибки навечно остались при нем. На происходившей в 1939 году Первой Всесоюзной режиссерской конференции о его действительно ошибочной постановке «Гамлета» вспомнил А. Д. Попов, но приписал ее одному только стремлению Акимова быть во что бы то ни стало оригинальным. Как мы увидим, такое «объяснение» было односторонним и не касалось существа противоречивого акимовского замысла. Упрекали Акимова — внешние основания для этого были — в пристрастии к переводным, особенно французским комедиям. Их виртуозно разработанные фабулы и эффектный, сверкающий легкими афоризмами диалог казались ему приметами жанрового совершенства. Между тем советская комедия шла своим путем, и этому самостоятельному ее развитию Акимов окажет впоследствии неоценимую поддержку. В становлении советской комедиографии он проявит и упорство, и энергию, и дальновидность.

**{10}** Одно из своих выступлений, относящихся к самому последнему периоду его жизни, он назвал «Я — закоренелый реалист». Формула эта то ли случайно, то ли со скрытым смыслом повторяла выражение К. С. Станиславского. В одном из писем к А. А. Блоку, написанном еще в 1908 году, Станиславский чуть насмешливо пишет о себе как о «неисправимом реалисте». Но если для него слова эти, несмотря на их чуть шутливый характер, имели прямой и безоговорочный смысл, то в акимовской формуле они содержали и нелегкий итог прожитого, и, быть может, полемику с собственным прошлым, и, главное, насмешку над теми поверхностными, а иногда и недобросовестными судьями, которые усматривали антиреализм в полной сатирических преувеличений, неожиданных ракурсов и метафор акимовской образности.

В деятельности Акимова — художника и режиссера слились воедино уверенный и точный профессиональный труд и беспокойное, а то и рискованное искательство — сочетание не столь уж частое в художнических биографиях. Присущая ему убежденность в творческой правоте нисколько не противоречила потребности снова и снова проверять себя, считать, что художественная истина сегодня еще не найдена и что ее непременно следует найти завтра. Эта черта характера очень помогла ему, и в особенности потому, что он, как всякий живой художник, не был, конечно, и не мог быть всегда правым. Бывало и так, что он ошибался, терпел обидные неудачи или совершал промахи, в том числе и такие, которых можно было избежать. Но теперь, оглядываясь на прожитую Акимовым жизнь, понимаешь, что иные из его промахов и неудач были в ней не только естественны, но и плодотворны и оказывались предвестием творческих взлетов.

О нем, как уже было сказано, после первых же его шагов спорили как о новом явлении в искусстве, для характеристики и объяснения которого уже невозможно было обойтись канонической терминологией. О достойной терминологии, кстати говоря, очень заботились в те времена. Требовавшее новых определений нередко чуть ли не автоматически причислялось к новому. Но Акимов и в самом деле не всегда укладывался в обиходные понятия. Очень быстро стал он проникать на смежные с его искусством эстетические территории, или прибегать к сложным инженерным решениям, или недостаточно почтительно обращаться с геометрией.

Его практика в немалой степени подтверждала закономерность, которая не раз проявлялась в истории театрального искусства, — сама природа поиска здесь такова, что она влечет художника в открытые пространства, за пределы того, что представляется уже достаточно обжитым или исчерпанным.

Перец крупнейшими режиссерами и оформителями сцены нынешнего века то и дело возникала и продолжает возникать мысль о реконструкции сценической площадки или о новых принципах архитектуры зрительного зала, об изменяемых параметрах зеркала сцены и даже о вращающихся партерах, наподобие весело вращающегося деревянного амфитеатра в одном из летних **{11}** театров финского города Турку. Нельзя сказать, чтобы прикладные архитектурно-технические новации сами по себе слишком далеко продвинули вперед театральное искусство, но интерес к ним никогда не ослабевал и, надо полагать, никогда не ослабнет.

В молодости Акимов интересовался подобными реформами косвенно, но в конце жизни решил стать архитектором своего театра. Им был создан проект театрального здания, отвечавшего не только всем возможным эстетическим претензиям режиссеров и сценографов, но и новым социальным требованиям, и в том числе требованиям зрительского равенства.

Многие смелые художественные идеи совершают, как известно, круговое движение: вторгаются в художественную практику и с обидой покидают ее, чтобы когда-нибудь снова возродиться с таким видом, будто они только что явились на свет. Процесс этот никогда не приостанавливал художественное развитие, а, напротив, направлял творческие искания внутрь, в глубь сложных жизненных проблем. У Акимова был очень решительный взгляд: «При всем авторитете, который завоевала себе таблица умножения, вторичное ее изобретение не нужно». По этой самой причине его неудержимо влекло в такие сферы, где таблица умножения наверняка еще не была открыта.

Пиотровский писал о нем с удивлением: «В самом основании своем он не художник, работающий на плоскости, а устроитель зрелищ, изобретатель театральных аттракционов, архитектор сценической площадки». В определении Пиотровского Акимов получал признание во всех областях, кроме той, которая никогда не переставала быть для него главной. Правда смешивалась в этой характеристике с теоретическим домыслом, возникшим на почве общеэстетической концепции Пиотровского. Он считал, что чуть ли не все формы быта, а следовательно, и чуть ли не все профессии и сферы человеческой деятельности должны были слиться с революционным искусством и оплодотворить его. С этой точки зрения, «устроитель зрелищ» или «изобретатель театральных аттракционов», человек с явными инженерными задатками или непомерно развитой театральной предприимчивостью мог стать серьезным доказательством правоты теоретика.

Но самого Акимова столь хитроумные и в некотором отношении двусмысленные комплименты не устраивали, и, прежде всего, потому, что поощряли в нем то, что он сам считал в своих занятиях производным и вспомогательным. Все, что он делал, внешне как будто отдаленное от живописи, он искренне считал подвластным именно живописи, обогащающим ее изнутри, приводящим ее в движение. Загадочный диапазон придавал его положению в искусстве подозрительную неопределенность, в то время как на первых порах он был именно художником, мастером штриха, цвета, головокружительной композиции — живописи, обретавшей на сцене объем, способность изменяться и соучаствовать в сценическом действии.

**{12}** Оказывать влияние на режиссерский замысел, а то и подчинять его своим художническим намерениям, он стремился уже в самом начале творческого пути в театре, но только спустя тридцать с лишним лет он скажет: «Театральный художник обязан в какой-то мере — большей или меньшей — быть режиссером». Ему, конечно, невыгодно сказать, хоть это было бы правильнее, что всякий режиссер обязан в какой-то мере быть художником. Акимову суждено было стать режиссером. В режиссерстве его уместились, наряду с театральным художником, театральный теоретик и публицист, педагог и архитектор, трезвый и неутомимый театральный организатор и портретист.

Уже в связи с первыми работами Акимова подчеркивалась его «чрезвычайная изобретательность» «в применении к неизменной цели — реформе сценической площадки». Но реформа сценической площадки не могла быть и не была самостоятельной целью художника, она сужала бы сферу его поисков, а может быть, и обессмысливала их. Об этом нужно здесь сказать потому, что прямолинейные или односторонние оценки на протяжении ряда лет мешали Акимову справиться с противоречиями собственного развития. Он пытался занять самостоятельную позицию как театральный художник, но делал это ощупью, получая похвалы, которые не всегда могли поддержать его и направить. Как бы ни была сильна во времена акимовской молодости творческая акселерация, понадобились годы для того, чтобы он стал самим собой.

Вместе с тем многие важные отличительные черты были разгаданы, можно сказать, сразу и довольно точно — это случалось по преимуществу тогда, когда сделанное Акимовым рассматривалось в связи с концепцией оформленных им спектаклей, как одна из форм понимания и исследования действительности. Н. В. Петров, уже встречавшийся с Акимовым в работе над несколькими спектаклями в театре «Вольная комедия» и в Академическом театре драмы (ныне носящем имя А. С. Пушкина), прозорливо отмечал в своей статье о нем: «Острый и иронический человек от природы, Акимов лишает свои декорации комнатно-мещанского благополучия».

Это уже давало представление об общественной позиции художника, о его взглядах не только на искусство, а на жизнь, на социально-психологические противоречия окружавшей действительности. Взгляды эти были антибуржуазны по сути, но их антибуржуазность проявлялась нередко с прямолинейностью, игнорировавшей сложность жизненных процессов. Что же касается «комнатно-мещанского благополучия», о котором пишет Петров, то его действительно не было в акимовских декорациях. Мещане чувствовали себя в них вольготно только тогда, когда художник создавал особый мир, как будто специально предназначенный для их убогого внутреннего содержания, для их безнадежной ограниченности и пустоты.

Однако не было в декорациях — к «Мандату», или к «Концу Криворыльска», или к сатирическим обозрениям, ставившимся в Театре сатиры, — не только «комнатно-мещанского благополучия», удобства и благорастворения, **{13}** привычности и уюта. Не было в них и в более общем смысле покоя и неподвижности, высокомерной отчужденности от сценического действия. Зато была сама жизнь, увиденная и насквозь прочерченная острым и энергичным штрихом графика, неразрывная с тем, что делали актеры, уже понятая и разгаданная. Была сознательно оголенная пластическая суть жизни, ее извлеченная на поверхность субстанция, и, повторяю, не было никакого услужливого благоустройства, никаких внешних психологических удобств для тех, кому предстояло жить в созданном художником мире. В этом смысле иные из созданных им картин были как горные пейзажи — заманчивы, прекрасны для обозрения издали, но трудны для альпинистов.

Акимов как бы удостоверял своим творчеством, дерзко и непримиримо, мысль, высказанную А. И. Герценом: «Искусству не по себе в чопорном, слишком прибранном доме мещанина». Если и была «прибранность» в акимовских интерьерах или приглаженность и вырисованность в его театральных пейзажах, то всегда приправленная усмешкой, далекая от идеализации. Он уводил своих героев — в том, разумеется, случае, если хорошо относился к ним, — подальше от дома мещанина. «Не по себе» в нем становилось не только искусству, но человеческой духовности и жизненной потенции, которые, по мысли Акимова, стоят в одном ряду.

В экстравагантности, с которой молодой Акимов изображал обывательский, нэповский, мещанский быт на сцене, была нравственная идея. При помощи причудливых ракурсов и преувеличений он пытался протестовать против всего, что паразитировало на земле и возникало как плод бездуховности и потребительства. Обыватель хвалился всем, что он накопил, приобрел, вырвал у жизни, а художник обнажал мнимость и мизерность этих приобретений, выставлял напоказ убожество жизненных целей. Уже в конце своей большой творческой жизни в статье «Драматургия и критика» Акимов писал: «Наше общество не может позволить старому, отжившему умирать естественным путем». Он и не позволял — обрушивался на него со всей силой художнического ума и воображения.

На редкость активная позиция, заставлявшая его обращаться к самым разным средствам художественного воздействия, заставляла недоумевать интерпретаторов, приверженных к устойчивым эстетическим понятиям. Характеризуя работу молодого Акимова и выводя его при этом за пределы одного только театрального искусства, Б. П. Брюллов писал, что «Акимов и является прежде всего графиком и рисовальщиком и наравне с этим конструктором, а потом уже декоратором и, наконец, в последнюю очередь живописцем». Современные театральные художники удивились бы этому разделению — все названные Брюлловым функции давно уже перестали существовать в театральном оформительстве порознь. Но в ту далекую пору очень уж хотелось иным добросовестным теоретикам зачислить Акимова на какую-нибудь одну, определенную, так сказать, штатную должность. Но он в одной **{14}** должности никак не умещался. Независимо от того, насколько верна была характеристика, данная Брюлловым Акимову, она вступала в противоречие с обстоятельствами, при которых начинался путь Акимова — театрального художника. Делая первые шаги в искусстве и накапливая известный опыт театрального оформительства, он еще не был уверен в том, что театр станет его подлинной художественной родиной.

Свои «отрывки из ненаписанной автобиографии» он использовал как будто специально для того, чтобы уклониться от ответа на вопрос о том, пришлось ли ему когда-нибудь выбирать между живописью и театром, и если пришлось, то как именно это произошло. «С ранних лет, — писал он, — я бесповоротно выбрал себе профессию. Это была живопись. И я никогда не собирался работать в театре. Потом все получилось наоборот». Это интригующее «наоборот» он никак не объяснил, приписал случайности, но с этим согласиться трудно. Многогранность в нем была заложена изначально, она в равной степени была и свойством его натуры и велением времени.

В немалой степени именно многогранность определила его позицию в искусстве, стремление разными способами выразить свое отношение к миру. Отношение было определенным и неделимым.

Из этого не следует, что все в его биографии происходило само собой. В режиссуру он пробивался долго, укрепляя и расширяя сферу активности как театральный художник в трудном процессе практического освоения им найденной изобразительности. Ему становилось тесно именно там, где в сферу искусства вовлекался новый жизненный материал, или там, где надо было отстоять новые нравственно-эстетические правила. Рождалась, в широком смысле слова, новая театральная палитра, театр принимал на вооружение мысль конструктора и новые строительные материалы, сцена едва ли не впервые стала мериться не только вдоль и поперек, но и, что называется, вкривь и вкось. Именно поэтому Акимову — в биографии другого художника все могло бы произойти иначе — пришлось то и дело оказываться на стыке графики, архитектуры, живописи и режиссуры и во всей этой множественности искать внутреннее единство.

Не из тайного властолюбия и вовсе не в силу внутренней нескромности он чуть ли не в первых работах диктовал волю постановщикам, нередко думал и фантазировал за них, предрешал мизансцены, программировал, говоря современным языком, динамику действия. Так уж получалось, что внутри создаваемых художником пространственно-графических композиций, конструкций и павильонов не могла не возникнуть жизнь, на которой лежала печать акимовской индивидуальности, полная драматического театрального напряжения. Драматического потому, что придуманное Акимовым оформление во многих случаях участвовало в драматическом конфликте, способствовало его развитию; театрального потому, что целеустремленно и активно воздействовало на окружающих, заведомо предназначалось для того, чтобы волновать.

**{15}** У Акимова был свой взгляд на театральность.

В его творческом мышлении и даже в фантазии важное место принадлежало откровенности театра. Не скрытности театра, только под известным нажимом готового признать, что он театр, а именно откровенности, создающей особые отношения между ним и зрительным залом. Театр, который под любым предлогом делал вид, что он и не театр вовсе, заставлял Акимова недоумевать. Любые поползновения режиссера скрыть от зрителей, что перед ним не случайно распахнувшееся окно в жизнь, а спектакль, созданный специально для них, отказ постановщика от тех преимуществ, которые дает театральное искусство, представлялись ему бессмысленными и бесплодными.

Я думаю, что в этом отношении он чаще всего оставался верным себе, хотя занимаемая им позиция иной раз выглядела уязвимой, искажалась критиками и удобства ради толковалась как позиция антиреалистическая. В вину ему ставилась даже сама его приверженность к яркой и завлекательной зрелищности. По этому поводу можно было, конечно, спорить, и он спорил, горячо доказывая, что правда не перестает быть правдой от того, что подчиняется высоким и непреложным законам театра и что самая смелая театральная выдумка способна служить реалистическому исследованию жизни.

Уже в зрелую пору его жизни, после того как он стал режиссером, обнаружилась необычайно глубокая и всеохватывающая его связь с театральным искусством. Стало ясно, что именно театральной, действенной, динамической была по своей сущности художническая страстность Акимова. Этому никак не противоречило то обстоятельство, что он казался, а в каком-то отношении и был, расчетливым и даже, в известном смысле, холодным мастером. Однако он и в этом был сложнее, чем выглядел. Ибо в его холодности не было ни капли равнодушия или отчужденности, взгляда на дело свысока, всего того, что делает мастера как бы независимым от зрителя. Даже в расчетах своих и как будто бы до конца продуманных логических построениях он был полон внутренней увлеченности и беспокойного пристрастия, нетерпеливого ожидания ответного зрительского чувства.

Приверженность к яркой театральной образности нисколько не ослабляла его пытливый и придирчивый интерес к окружающему реальному миру. Он умел свободно и непринужденно воплощать на сцене самую что ни на есть подлинную жизнь, полную бесчисленного множества великолепно высмотренных мелочей, психологических находок или, наоборот, несуразных, с его точки зрения, бытовых подробностей и деталей. Он непременно сам присутствовал в своих декорациях — притаившийся где-то в кулисах фантазер и насмешник, молчаливый комментатор и подсказчик.

Он создавал пейзажи с домиками, деревьями, мостами, которые всегда были чуть-чуть искусственны, но именно искусственность связывала Акимова со зрителями каким-то тайным уговором, освобождала его от необходимости обманывать. В его оформлении «Тени» в самом центре сцены воздвигнута **{16}** колонна, а на колонне помещен всадник. Памятник этот мог бы показаться вполне заурядным, если бы бедняге лошади не пришлось самым неестественным образом сдвинуть переднюю и заднюю ноги таким образом, чтобы удержаться на колонне. Сцена в провинциальном театре в постановке «Льва Гурыча Синичкина» представляет собой разрез зрительного зала, сделанный так, чтобы было видно, что это именно разрез, что художник постарался уместить на крохотном пространстве и сцену с рассеченной, поскольку речь шла о разрезе, суфлерской будкой, и нелепую, бессмысленную, пытающуюся что-то поддерживать кариатиду, и пышное убранство центральной ложи, и важно поставленные друг за другом три кресла в партере.

Подробности и архитектурные элементы, бутафория и реквизит вовлекались в его постановках не только во внешнее, но и внутреннее действие, играли бессловесную, но активную роль: «выразительным средством театра может быть как специально подготовленный человек, так и любой неодушевленный предмет». В этом, конечно, полемическое преувеличение; не следовало бы Акимову уравнивать «специально подготовленного человека» с «любым неодушевленным предметом», но он защищал свою собственную оформительскую манеру и привычку очеловечивать бутафорию, и против этого возражать бессмысленно.

Возникавшие в воображении художника и оживавшие в его живописных, скульптурных и архитектурных решениях ассоциации и сопоставления в какой-то момент самым неожиданным образом связывались со сценическим действием, помогали понять человеческие отношения, судьбы и характеры. Декорации как бы становились продолжением произносимых актерами слов и при возникновении «внутреннего диалога» драматурга со зрителями — как раз тогда, когда диалог этот не слишком налаживался, — выполняли многотрудные обязанности воинствующих авторских единомышленников. Они-то знали, чего автор добивается, что хочет сказать.

Воплощаемая им на сцене жизнь, вся как есть, — мне еще не раз придется к этому возвращаться — была насквозь пронизана настойчивой истолковательской мыслью, убежденностью, силой принятого художником решения. От времени до времени — не нужно думать, что этим способом художник беззаботно развлекал зрителей, — жизнь, возникавшая по воле Акимова на сцене, высвечивалась вспышками театральных метафор и парадоксов. Они хоть и придавали сценическому действию во многих случаях совершенно непривычный, а то и фантастический облик, отражали все же ход акимовских поисков и размышлений.

Выше уже говорилось, что акимовский творческий универсализм не был явлением исключительным или полностью обусловленным индивидуальностью и личностью художника. Нашему веку по многим причинам суждено было стать веком великого движения искусств навстречу друг другу, сближения **{17}** художественных профессий и проникновения их одна в другую. Процесс этот имел важные последствия для театра, для кинематографа, для живописи, оказал влияние на происходившие в них внутренние перемены.

В кинематограф пришли на самой заре его истории инженер-архитектор и великолепный рисовальщик Сергей Эйзенштейн, молодые художники Лев Кулешов и Сергей Юткевич. Григорий Козинцев, по его собственному признанию, в юности «рисовал на всех карикатуры, придумывал декорации к несуществующим пьесам». Рисунки Эйзенштейна, в том числе и те, которые набрасывались им по ходу работы над новыми фильмами, получили признание как подлинные произведения искусства. Он сам скромно называл их «участниками процесса зрительного и драматического освоения темы», а художник Ю. Пименов проницательно заметил, что Эйзенштейн «думает и рисует в первую очередь как режиссер», рисунки «не являются для него отдельными произведениями его искусства, они служат разбегом, размышлением, опытом дальнейших режиссерских работ, он видит дальше изображаемого». Я привел здесь это высказывание Пименова потому, что в немалой степени оно может быть отнесено и к Акимову.

Долгие годы будет продолжаться взаимопроникновение профессий, оказывавшее столь сильное воздействие на судьбы нашего кинематографа и театра. Как кинорежиссер будет работать последние годы своей жизни талантливый театральный художник М. З. Левин, оформивший, в частности, многие этапные спектакли Большого драматического театра: «Разлом» и «Человек с портфелем», «Город ветров» и «Джой Стрит». Неожиданно «трансформировался» к концу жизни выдающийся оформитель многих замечательных спектаклей В. Э. Мейерхольда и А. Д. Попова — И. Ю. Шлепянов. Он стал режиссером, плодотворно и много работал в музыкальном театре и, в отличие от Акимова, почти совсем отошел от театрального оформительства.

Превращение художников в режиссеров примечательно, однако, не только потому, что изменялась структура профессий, стиралась граница между ними. Важны были и другие последствия этого рода превращений.

Благодаря приходу в режиссуру театральных художников (а в кинорежиссуру чаще всего графиков) в театральном творчестве начали выдвигаться и становились все более заметными новые закономерности. Изобразительный ряд и архитектура сценической площадки стали формироваться не в согласии с режиссерскими решениями, а одновременно с ними или как бы внутри них. Можно сказать еще больше. Не только отдельные талантливые и многогранные художники стали режиссерами, но и само оформительство обретало свойства режиссуры.

В статье «О технике сцены», написанной почти полвека назад, — читатель найдет ее в настоящем издании — Акимов отмечал, правда в излишне категорическом тоне, эту тенденцию: «Влияние сценического оформления на спектакль становится с каждым сезоном все сильнее. Все чаще замысел художника **{18}** кладется в основу спектакля, обращая тем самым работу режиссера в подчиненный элемент спектакля. Причина этого явления кроется в том, что художники, работающие в театре, переходят от работы над сценическим оформлением к работе над спектаклем в целом… В итоге — органическая цельность спектакля». Автор этих строк не представлял себе, по-видимому, в каком искаженном свете он рисовал свое будущее. Предлагаемое им объяснение возрастающей активности театрального художника и тем более мысль о том, что именно работа оформителя станет основой творческой целостности спектакля, не выдерживали никакой критики. В другой статье — «Художник и сцена», написанной в 1962 году, он характеризует роль театрального художника по-другому, связывает ее с развитием драматургии и уже не настаивает на полном или частичном слиянии профессий театрального художника и режиссера.

Режиссерские мотивы громко звучали в работе театрального художника-конструктивиста, обуславливавшего конфигурациями сооруженной ими площадки, станками, пандусами, лестницами характер мизансцен и группировку массовок. Но раз работой художника обуславливался характер мизансцен, то связанными с ней оказывались и ритм диалогов, и формы актерского общения. Естественное и по законам самой жизни развивающееся действие должно было, в конце концов, уйти со сценической площадки. Притязания сценографов становились антиреалистическими.

Так сложилось в театре нашего столетия — и этому можно найти множество самых серьезных и самых разных объяснений, — что первоначальным автором сценической атмосферы и сценической архитектуры, первым планировщиком и конструктором сценической площадки был режиссер. Конечно, он полагался на самостоятельную фантазию художника, а в чем-то предвосхищал ее, предлагал художникам, как мы сказали бы сегодня, «проектные задания», в которых содержалась основа будущих изобразительных решений. Были художники, для которых подобная зависимость и вторичность не имели никакого значения, коль скоро в границах живописи, рисунка и цвета им были и карты в руки.

Но были и такие художники — Акимов принадлежал к их числу, — в которых бурлила беспокойная театральная кровь, и то, что они делали, хотели они того или не хотели, уже было режиссурой. Их взаимодействие с постановщиками становилось все более сложным. Впрочем, надо сразу же сказать, что даже в тех случаях, когда художники не претендовали на исполнение режиссерских обязанностей, две важнейшие театральные профессии стали взаимодействовать по-новому, так, как никогда раньше не взаимодействовали и не могли взаимодействовать.

Даже одно из вершинных творческих содружеств в истории современного театра, содружество В. Э. Мейерхольда и А. Я. Головина, еще не предвещало такого сложного и, главное, противоречивого взаимопроникновения идей режиссера **{19}** и театрального художника, какое можно было видеть во многих спектаклях двадцатых, а затем и тридцатых годов. Разными были, разумеется, режиссеры и художники, разной оказывалась их близость, в глубинах которой рождалась новая театральная эстетика.

По многим причинам внешнее оформление спектаклей нередко становилось основанием для их причисления к «новаторским» или «традиционным» — подобного рода основание всегда лежало на поверхности и сослаться на него было проще всего. Критик Юрий Соболев иронизировал в связи с этим: «Наибольший успех за последние годы имели в театрах не исполнители, не режиссеры (и, конечно, уже не скромные авторы) а… декорации». Соболев, пожалуй, не преувеличивал, но не отметил того немаловажного обстоятельства, что декорации соучаствовали в решении важнейших задач театрального искусства наряду с драматургами, режиссерами, актерами.

Нельзя не отметить в этой связи роль, которую сыграл Акимов в создании советского героического спектакля, спектакля на историко-революционную тему и, наконец, спектакля, посвященного нашей живой современности. Даже в тех случаях, когда он выступал только как оформитель, он в полном смысле слова создавал атмосферу, в которой способна была утвердиться во всем своем величии героика нашего прошлого и настоящего. О знаменитой акимовской ироничности говорилось часто, а вот о том, что он часто двигался от подтрунивания к громкой насмешке или от насмешки более или менее безобидной к сатирическому гневу, от мирных сценических ситуаций к потрясениям нашей революционной истории, вспоминали реже.

В начале тридцатых годов выдумка и фантазия, неистощимая комедийная изобретательность привели его в ленинградский мюзик-холл, где он создал свою экспериментальную мастерскую. Здесь он поставил несколько элегантных, виртуозно разработанных спектаклей, получил признание как мастер мюзик-холльной режиссуры — признание, которого он не так уж добивался. Здесь рождался Акимов — театральный руководитель, способный определять целые направления театрального поиска, создавать новый репертуар.

Здесь он встретился с Евгением Шварцем.

Начиная осуществлять свою давнюю мечту о синтетической комедии, о театре нового жанрового склада, советском музыкальном развлекательном театре, он сталкивается с проблемой новой драматургии, способной стать идейным и литературным фундаментом такого театра. В статье «О путях мюзик-холла», опубликованной в 1934 году, Акимов сформулировал принципы работы будущей мастерской. При этом он сообщил, что «репертуарные заготовки начались задолго до открытия мастерской» и что «после многочисленных переговоров наладился контакт с драматургом Шварцем, перед которым была поставлена нелегкая задача написания пьесы на современную тему, отвечающую новым жанровым заданиям и одновременно не являющуюся «облегченной драматургией»».

**{20}** Из рассказов самого Акимова можно было понять, что переговоры были главным образом своеобразными разведывательными операциями, в которых противники-союзники узнавали друг друга. В этих переговорах-разговорах, участники которых буквально забрасывали один другого сюжетами, идеями, советами, предложениями, началась творческая близость одного из самых ярких и острых мастеров советской сцены с драматургом, чье творчество стало в наше время достоянием мирового театра. Тут выразили себя в полной мере и Акимов, поднявшийся над жанром, идейно-художественные параметры которого, казалось бы, были крайне скромны, и Шварц, который нашел свое театральное и литературное призвание.

В результате этого содружества, прерванного только смертью драматурга, благодаря поистине фанатической вере Акимова в драматургическое будущее Шварца (до встречи с Акимовым Шварц, как известно, считался по преимуществу детским драматургом) появились впоследствии сатирические сказки-памфлеты и многое другое.

Самому Акимову не удалось в ту пору, на протяжении короткой жизни мастерской, осуществить постановку первых «взрослых» пьес Евгения Шварца, но режиссерский в соединении с человеческим талант угадывания драматургов-единомышленников он уже тогда обнаружил в полной мере. В совместной работе Акимова со Шварцем было нечто большее, чем совпадение взглядов и сходство представлений о направлении художественного поиска. В близости этой одновременно претворялись в реальность извечная режиссерская мечта о своем драматурге и мечта драматурга о своем театре.

Акимов нашел в Шварце то, к чему более всего стремился, — сплав жесткого и непримиримого ума, неотразимого юмора, доброты, иронии и воодушевления. Должно быть, именно в содружестве со Шварцем Акимов окончательно уверовал в комедийный жанр, как в жанр, достойный высокого и непритворного уважения. Речь шла, разумеется, не о серьезности и значительности отдельных комедий, а о серьезности и значительности их именно как комедий. Творчеству Шварца суждено будет на долгие годы войти в режиссерскую и художническую биографию Акимова: спустя несколько лет Акимов поставит, уже на сцене Театра комедии, великолепную «Тень», а в послевоенные годы осуществит одну за другой постановки «Обыкновенного чуда», «Дракона», «Повести о молодых супругах», снова «Тени». Теперь он сможет сказать, что одно из самых главных режиссерских обязательств своей жизни он выполнил — открыл театральные двери большому драматургу.

Рядом с творческой дружбой со Шварцем должны быть поставлены отношения Акимова с целой плеядой поэтов-переводчиков, чье творчество неразрывно с Театром комедии. Оно как бы отразило тяготение театра к высокой поэтической словесности, к музыке литературной речи и страстной образности Шекспира и Лопе де Веги, Корнеля и Байрона, Мольера и Кальдерона. Если более или менее просто понять роль автора — в широком смысле этого **{21}** слова — в творческом самоопределении театра, где она естественна и обязательна, то роль переводчика, даже такого поразительного переводчика, как М. Л. Лозинский, объяснить совсем нелегко. Между тем ни судьба Театра комедии, ни творческая индивидуальность Акимова не могли быть по-настоящему поняты вне их связи с Лозинским, с переводчицей байроновского «Дон Жуана» Т. Г. Гнедич, с М. А. Донским.

Лозинский блистательно перевел для Театра комедии «Собаку на сене», «Валенсианскую вдову», «Двенадцатую ночь», «Школу злословия», не только перевел, а сделал нечто большее — помог этим великим поэтическим созданиям проникнуть в современную художественную атмосферу, стать произведениями сегодняшнего театра. Ему удалось это в немалой степени потому, что Акимов поощрял его редкий дар литературного перевоплощения, поразительную способность в какой-то момент становиться современником и воинствующим литературным соратником великих драматургов и, ко всему этому, еще соучастником работы режиссера. Именно поэтому оказалось оправданным вторжение Лозинского в сюжет «Валенсианской вдовы», сочинение в ней новых персонажей и новых комедийных ситуаций. Создавая эти сцены, Лозинский и Акимов помогли друг другу остаться в образном мире Лопе де Веги и в своем собственном творчестве с радостью подчинились его законам.

К переводческой поэзии Лозинского Акимов относился с восторженностью, совершенно для него не характерной. Ознакомившись с его переводом «Сида», он перечитывает оригинал и пишет Лозинскому: «Трудно сказать, что лучше». В иронической интонации, напоминающей Шварца, но ничуть не умаляющей смысла сказанного, он объясняет: «Позвольте высказать вам свое скромное суждение: Вы совершенно гениальный человек». Одно из писем своих к Лозинскому он подписал: «Ваш преданный интерпретатор».

В 1941 году Акимов собирался приступить к работе над «Сидом» Корнеля, но спектакль не был выпущен — началась война. Сохранилась только стенограмма вступительного слова Акимова — читатель найдет ее в числе других экспликационных работ, опубликованных в настоящем издании. Режиссерские экспозиции уже давно стали важным элементом театральной историографии. Будущие театральные поколения еще не раз обратятся к поразительным по образной точности, по силе и конкретности анализа экспозициям К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Вспомним режиссерские планы «Отелло» или «На дне», «Чайки» или «Трех сестер» — все они давно получили заинтересованного и внимательного читателя.

Но это относится не только к осуществленным режиссерским замыслам. Если учитывать все превратности театральной жизни — предусмотреть или предупредить их еще не удавалось ни одному театральному руководителю, — экспозиции спектаклей не осуществленных или просто размышления по поводу предстоящей работы тоже во многих случаях становятся серьезной художественной реальностью. Ярчайшим примером тому могли бы служить **{22}** запомнившиеся ученикам и биографам Мейерхольда отдельные штрихи его замыслов «Бориса Годунова» и «Гамлета». Не осуществленный Акимовым замысел «Сида» с полным правом входит в его биографию и оказывается еще одним неопровержимым доказательством последовательности и принципиальности, с которыми он жил в искусстве.

Обращаясь к трагедии Корнеля, Акимов думал о создании героико-патриотического спектакля высокого звучания, появление которого было бы так уместно в переживавшиеся страной тревожные и напряженные предвоенные месяцы. Акимов не расшифровывает того, что в расшифровке не нуждается, но зато обращает внимание своих слушателей на то, что в «Сиде» действуют не только «мужественные герои», но и нечто большее — «мужественная среда». Примечательно еще одно акимовское замечание: «В атмосфере эпохи, о которой идет речь, люди не стеснялись своих достоинств, не прятали их стыдливо, а открыто гордились ими. Это проявляется более всего в характере монологов, в которых герои очень откровенно говорят о своем мужестве и о своей верности долгу». В обоих случаях он улавливает живое и способное быть современным в корнелевской трактовке героизма: массовость, благородную открытость.

В обсуждении доклада о постановке «Сида» принимал участие Сурен Акимович Кочарян, и притом вовсе не в качестве случайного гостя. Акимов издавна проявлял интерес к литературным композициям Кочаряна, к его своеобразной исполнительской манере, в которой искусство первоклассного чтеца сложным образом сочеталось с пластическим мастерством актера. В поэзии нового русского «Сида», в безукоризненной словесной ткани сделанного Лозинским перевода Акимов усмотрел повод для оплодотворения театральной сцены искусством художественного чтения. Несмотря на то что и этот замысел не был осуществлен, он тоже должен занять свое место в истории творческих исканий Акимова.

Кочарян отдавал себе отчет в сложности задачи, которую предстояло решать при исполнении роли Родриго. Выступая на обсуждении доклада, он напомнил слушателям, что искусство актера и искусство чтеца во многом принципиально различны: «Когда мы слушаем чтеца, он дает нам возможность дофантазировать, довообразить, дослушать очень многое. В театре же образ реален во всех измерениях, зритель его видит, слышит, чувствует. Как же сделать так, чтобы этому живому, видимому, воспринимаемому на ощупь актерскому образу придать еще силу и власть художественного слова, скрытого до конца и в полную глубину?»

Внутренней задачей будущей работы театра было также восстановление в правах «живого Корнеля». По выражению М. Л. Лозинского, участвовавшего в обсуждении доклада, Акимов стремился «угадать» Корнеля как «ищущего и неистребимого реалиста». «Но в то же время, — продолжал он, — реализм Корнеля, убежденный и глубокий, не обнаженный реализм», а реализм, **{23}** «закованный в латы собственного корнелевского стиля». Именно эта мысль составляла главное содержание акимовского доклада, заканчивавшегося знаменательными словами: «С одной стороны, воскрешение, а не что-нибудь другое, и, с другой стороны, великого Корнеля, а не вульгарного Корнеля».

Обращение к спорам, возникавшим в прошлом вокруг творчества Корнеля, имело для Акимова вполне реальный смысл. Со всей убежденностью увлеченного художника он стремился доказать, что крупнейший представитель французского классицизма действительно был «реалистом с головы до ног», что принимать и постигать его произведения следовало безбоязненно, отбрасывая догмы и каноны классицизма, обращаясь непосредственно к жизненному и поэтическому содержанию.

Он стремился доказать это не в интересах современной репутации знаменитого драматурга, а действительно ради живого интереса к нему как к способному потрясать художнику, а не литературной реликвии. Эта мысль никогда не переставала волновать Акимова — как уйти от мертвящей догмы в подходе к классикам, как избежать бесцветной хрестоматийности в их истолковании и вместе с тем сберечь неповторимое их своеобразие и совершенство. Акимов любил напоминать о том, что подлинные классики обрели бессмертие не потому, что были титулованы своими современниками, а потому, что нашли путь к сердцу и разуму потомков.

Восхищение классиками носило у Акимова беспокойный и действенный характер. Много лет он мечтал о театрализации «Евгения Онегина». Чайковский, говорил он, написал бессмертную музыку, но нельзя примириться с тем, чтобы великий «роман в стихах» жил на сцене только в качестве оперного либретто. Мне кажется, что каждая строка, каждая усмешка поэта и каждая неотразимая его мысль должны быть достоянием драматической сцены.

Но чем сильнее влекло Акимова к «Онегину», тем большая робость им овладевала. Слишком дороги людям каждая строка и каждое слово Пушкина. Не менее сильна была, вероятно, робость и при обращении к «Дон Жуану», но «Дон Жуан» был все-таки созданием английской, а не русской поэзии, и поэтому он начал с «Дон Жуана». К «Дон Жуану» наш зритель не мог бы подойти с таким личным пристрастием, с таким особым читательским и зрительским «чувством собственности», как к «Евгению Онегину», — это позволяло Акимову чувствовать себя при создании сценической версии поэмы Байрона свободнее.

При работе над «Дон Жуаном» снова проявило себя акимовское преклонение перед искусством перевода, которое, как нетрудно понять, было одной из граней преклонения перед классическим подлинником. На этот раз место Лозинского заняла Т. Г. Гнедич, чей перевод как бы заново познакомил русского читателя с «Дон Жуаном». Развивая сложившуюся в театре традицию, переводчица приняла непосредственное участие в работе над спектаклем и, **{24}** подобно тому как это сделал Лозинский при постановке «Валенсианской вдовы», расширила свои переводческие обязанности. В результате на афише «Дон Жуана» появилось указание, что Т. Г. Гнедич принадлежит не только перевод поэмы Байрона, но и текст пролога и эпилога спектакля.

Обращение к поэтическому произведению, в котором большое место принадлежит авторским отступлениям, размышлениям и описаниям и в котором авторская интонация как бы пронизывает насквозь текст каждого из персонажей, вернуло Акимова к мысли, возникшей при задумывании «Сида», о необходимости вовлечь в исполнение современного поэтического спектакля, актера-чтеца, свободно владеющего не только искусством жить на сцене, но и искусством читать со сцены. Дело было не в одном различии исполнительских функций, но и в активности роли театра как посредника между классиком и современным зрительным залом, «между воспоминанием и мечтой».

На этот раз Акимов обошелся собственными силами, без привлечения исполнителей-чтецов со стороны. Коллективную партию «от автора» в спектакле исполняли актеры театра, но среди них были зато такие искушенные в поэтическом слове мастера, как Е. В. Юнгер и Л. К. Колесов, который уже давно слыл мастером драматического театра и литературной эстрады. Как бы там ни было, но вошедшие в постановку «Дон Жуана» элементы художественного чтения и художественного конферанса («конферанса, возведенного в аристократическое достоинство», — заметил однажды Акимов) придали этой работе принципиально новаторский характер, оказались продолжением давнего акимовского поиска.

Строго и бескомпромиссно следует судить о том, что сделано художником; о допущенных им ошибках и свершениях творчески бесплодных. Но он сам, по естественному складу и сущности, не может и не должен быть объектом критической требовательности. Наивно требовать, чтобы он перестал походить на самого себя.

Художественная индивидуальность Акимова была сложна и в известной мере противоречива. Нет сомнения в том, что читатель настоящей книги, точно так же, как зритель акимовских спектаклей, не всегда согласится с автором и, во всяком случае, многое захочет продумать снова и снова. Акимов обладал счастливым даром не только размышлять смело и неожиданно, но приводить в движение мысль окружающих, создавать вокруг себя атмосферу беспокойной духовности.

Надо также иметь в виду и другое. Сложное и противоборствующее в отдельном художнике не всегда оказывается несчастьем и бременем для всего искусства. Случается и так, что как раз из недр сложности рождаются цельные и внутренне совершенные создания. Многие художественные концепции Акимов не принимал на веру, упорно оспаривал их, и именно потому, что оспаривал, находил в них в конце концов рациональное зерно. Как раз в результате **{25}** такого рода сомнений ему стала близка поэтика психологического театра и, прежде всего, современный актерский реализм.

Уже в пору творческой зрелости, после того как Акимов прошел нелегкие испытания, связанные с действительными или мнимыми заблуждениями, о нем продолжали судить крайне односторонне, исходя из того, каким он был или казался когда-то. Ему по-прежнему адресовались упреки, в немалой степени предвзятые и словно бы рассчитанные на то, что Акимов станет когда-нибудь не Акимовым и превратится в кого-то другого, более соответствующего требованиям критики.

«Его искусство, — писал на страницах «Театра» в середине пятидесятых годов Б. Зингерман, — рационалистическое, легкое, лишено невнятных глубинных токов и смутных полутонов. Акимов не любит в искусстве скромной недоговоренности — он относится к зрителю скорее агрессивно, чем застенчиво». Многое в этом суждении справедливо, неверным было только требование от художника определенного склада свойств другого склада. Искусственной и предвзятой была точка критического отсчета. Высказывалось приправленное сочувствием сожаление по поводу того, что что-то нежелательное у Акимова было, а кое-что желательное отсутствовало. Была «ироничность» (о ней упоминали многие), а «скромной недоговоренности» не хватало. Отсутствовали в его искусстве «глубинные токи», но зато, к несчастью, наличествовало вырывавшееся на поверхность сценической жизни, не знающее околичностей, часто грубоватое и шумное действие.

Мысленно Акимова то и дело подправляли, подрисовывали, прилаживали к своим понятиям, и если приладить не удавалось, вполне искренне раздумывали над тем, каким еще способом можно его улучшить.

Однако Акимов, даже в тех случаях, когда он вполне искренне готов был стать, что называется, другим, оказывался не в состоянии сделать это. Вероятно, следовало бы в этой связи воспользоваться советом А. И. Герцена, обращенным к тем пришедшим в театр Расина зрителям, которые искали на его сцене не расиновские, а непременно шекспировские совершенства: требуйте от каждого только то, что он способен и хочет дать, и он даст многое.

За чисто внешними свойствами акимовской художественной натуры, за полемически подчеркнутым его пренебрежением «всеми видами театральной скуки» (пренебрежение это иной раз слишком уж поспешно истолковывалось как пренебрежение серьезностью в театре) на самом деле скрывалось взыскательное отношение к сложному взаимодействию жизненного содержания и художественной образности. Слишком прямолинейное понимание этого взаимодействия, любил напоминать Акимов, нередко оборачивается против самых добрых намерений в искусстве.

С самых давних пор Акимов привык отстаивать свою художественную манеру, искать и пробовать в избранном направлении. Против этого трудно возражать, однако, следуя и доверяясь одним только личным качествам и **{26}** особенностям, художник может оказаться в ложном положении, за пределами художественного процесса, в стороне от общественного развития. Перед ним стоит трудная, но высокая задача: доказать неповторимостью творчества, его своеобразием причастность к идейно-нравственному развитию народа, к созидательному труду, к многообразному содержанию жизни.

Иными словами, общественный долг художника ни в какой мере не противостоит естественному стремлению выразить себя как можно полнее, привести в движение весь свой талант, полагая, что это движение умножит духовные силы общества. Но препятствием к исполнению этого долга непременно окажется, раньше или позже, самодовольный художественный эгоизм, уподобление самых любимых художником профессиональных навыков неким непреложным эстетическим законам. Акимов всегда стремился к самоконтролю. В нем происходила борьба между разнообразными профессиональными увлечениями, между нескрываемым тщеславием мастера, которому хочется блеснуть мастерством, и потребностью быть — безоговорочно и до конца — художником своего времени и народа.

Борьба делала его артистическую жизнь не только трудной, но необычайно многогранной. Если ему не удавалось выразить себя в одном направлении, он начинал искать в другом: недосказанное в театре он торопился досказать в графике, в статьях, фельетонах, докладах. Его универсальность могла казаться несколько экстравагантной, а иногда и назойливой, если бы зрителя, слушателя или читателя не побеждали в любом случае его никогда не отдыхавшая фантазия, блистательный аналитический ум, все умеющая художническая рука и до удивления зрелое словесное мастерство.

Однажды сказали о его универсализме со скрытым осуждением, но он с этим осуждением не согласился. Границы между сферами духовной деятельности, ответил он, более или менее условны. Плохо было бы дело, если бы литература была каменной стеной отгорожена от музыки, а живопись от литературы. Действуя в какой-либо одной художественной сфере, мы невольно оказываемся на соседних территориях потому, что нам не хватает предоставленного пространства. Конечно, ему можно было бы возразить на это, что Рафаэлю, Бетховену и Льву Толстому вполне хватало «предоставленного им пространства», но наш век подчиняется своим законам.

Ко всем занятиям Акимова, которые были здесь названы, можно было бы прибавить еще одно. Оно, естественно, питалось всей многообразной его деятельностью. Столь же естественно способствовало его творческим открытиям, парадоксальным сценическим решениям, смелым и точным сценическим интерпретациям. Если бы он по какой-либо причине перестал заниматься режиссурой или театральной живописью, отказался от писания портретов и потерял бы интерес к созданному и выпестованному им театру — все это совершенно невероятно, но иногда необходимы бывают и самые фантастические допуски, — одну стезю своей творческой жизни он все равно не покинул бы, **{27}** остался бы жить в искусстве как теоретик. Самому Акимову эта мысль показалась бы, вероятно, нелепой, но это так.

Конечно, трудно было бы назвать имя крупного мастера театра, которого не привлекали бы в той или иной форме вопросы теории. Процесс творчества в какой-то момент оказывается неотделимым от процесса его осмысления у мастеров театра, у писателей, у живописцев. Более того, в истории искусства осмысление творчества становилось часто не только продолжением его, что естественно, но и преддверием его, что так соблазнительно связать с иссушающим художника бездушным рационализмом. Но это было бы ошибкой. На самом деле речь должна идти не о рационализме, а об индивидуальной природе художнической фантазии, свободному полету которой предшествовала и способствовала уверенная мысль.

Так было в творчестве Акимова. Можно сказать с полным основанием, что в этом смысле он бывал больше режиссером, чем художником. Невозмутимый литературоведческий анализ, изучение иконографических материалов, особое акимовское чтение фотографий (он сам был превосходным фотографом и именно поэтому придавал большое значение фотоснимкам) были все вместе одной из предпосылок режиссерского, а не какого-либо иного творчества. Мысль Акимова заботливо снаряжала в путь его воображение.

Идея превращения авторского перечня действующих лиц и кратких пояснений к нему в текст грозного и выражающего главную режиссерскую мысль пролога родилась в процессе скрупулезного исследования структуры внутреннего действия, языка и литературной интонации «Дела» Сухово-Кобылина. В этом превосходном акимовском спектакле внешнее режиссерское отчуждение и холодная ироничность, при помощи которых художнику проще всего подняться над героями, обернулись неожиданным образом гневом и страстью, бесстрашным вторжением режиссера в темные и глухие закоулки душевной жизни сухово-кобылинских «лиц» и «не лиц».

В работе Акимова над «Делом», как, быть может, ни в одной другой, очевидное в его художественной натуре слилось с таящимся где-то внутри ее, далеко не всегда находившим повод выразить себя до конца. В постановке «Дела», осуществленной сначала на сцене Театра имени Ленсовета, а затем в Театре комедии, многое было от акимовского пристрастия к гротеску, к «размноженным привычностям» — такими «размноженными привычностями» становились лакейски согнутые чиновники, «подчиненности», как именует их автор, или с мрачной симметричностью выстроившиеся канцелярские шкафы; по законам акимовской эстетики люди и предметы оказывались здесь взаимозаменяемыми и досказывающими друг друга.

Но было здесь и нечто другое, поразившее акимовских зрителей. Из самых недр сатирического гротеска и «канцелярской фантасмагории» вырывалась на поверхность спектакля кричащая и пугающая правда сухово-кобылинской действительности, сходство с человеческим, но не само человеческое — **{28}** то страшное, отталкивающее человекоподобие, которое много страшнее откровенного нравственного уродства. Вместе с актером П. Панковым Акимов в полном смысле слова открыл Варравина, вытащил его на всеобщее обозрение, воспользовавшись для этого могучим опытом психологического театра. Едва ли не впервые Акимову пришлось убедиться в том, что без психологической правды, пусть понимаемой по-своему, оголенной и кое в чем выпрямленной, но, тем не менее, правды многих своих замыслов, в том числе и замыслов остросатирических, он воплотить бы не мог.

Многообразие искусства привлекало его не само по себе, оно обуславливалось в его представлении многообразием самой жизни и человеческой неповторимостью. Вспоминая Евгения Шварца, он писал: «… при всем разнообразии наших отношений со всеми людьми, которых мы встречаем, исключена, пожалуй, только одна возможность: встретить двух совершенно одинаковых». Именно эта человеческая неодинаковость во все большей степени требовала от него решения на сцене психологических задач, которых в пору своей молодости он так старательно избегал.

В публикуемых в настоящем издании экспозициях Акимова, в стенограммах его докладов и выступлений предстает настойчивый теоретический поиск мастера, который неразрывен с его практическим поиском. В процессе поиска никогда не ослабевавшее акимовское стремление реализовать весь творческий потенциал — какой же художник не помышлял об этом? — соединялось с потребностью пробиться к обобщениям, закономерностям, быть может, даже кратким правилам, способным не его одного вывести на путь больших художественных открытий.

До конца не понятое или не объясненное представлялось ему обманчивым, похожим на мистификацию, адресующимся к доверчивому зрительскому восприятию. Вероятно, именно поэтому Акимов нередко считал необходимым снова и снова объяснить самому себе, прибегая для этого и к последующему теоретическому анализу, обращение к тому или иному классику, выбор той или иной пьесы. Если он ставил «Двенадцатую ночь», а не «Много шума из ничего», чеховские «Пестрые рассказы», а не чеховские пьесы, то у него были для этого причины, обдуманные самым тщательным образом.

В способности аргументировать свою художественную правоту он видел проявление уважения и к зрителям, и к себе. В творческом объяснении, с его точки зрения, нуждалось все: выбор ткани, из которой следовало сшить тот или иной костюм, угол наклона предполагаемого сценического планшета, сооружение пышной ампирной колоннады, которой украсился в поставленном им «Ревизоре» дом Антона Антоновича Сквозник-Дмухановского. Антону Антоновичу и не снилось жить в таком доме, но Акимов поселил его в этом особняке потому, что ему нужно было в чисто архитектурном смысле укрупнить масштабы гоголевской сатиры.

**{29}** Теоретической, а по его убеждению и практической, проблемой, постоянно волновавшей Акимова, была проблема жанра. В точности жанрового решения спектакля он видел одно из важнейших условий осуществления идейно-художественных намерений драматурга или режиссера, твердости позиций, занимаемых ими по отношению к жизненному материалу. Самым развернутым высказыванием Акимова, посвященным проблемам жанра, был сделанный им более тридцати лет назад доклад «Выбор жанра и позиция художника». Многое в этом докладе полемически заострено и может быть принято только с оговорками. Многое имеет отношение только к жанру комедии, судьбы которой были особенно близки Акимову, но в докладе содержатся также мысли, касающиеся всего нашего художественного развития.

Проблема жанров интересовала Акимова в ее непосредственной связи с борьбой за многообразие искусства. Упорно и последовательно выступал он против, как он выражался, «стандартолюбия», не уставал напоминать, что подмена одного жанра другим — бестактность. Имея в виду пугающую его жанровую безликость нашей драматургии, он язвительно замечал, что «один тираж никогда не будет библиотекой». В тридцатых годах авторские замыслы укладывались в понятие «пьеса» и только ему могли соответствовать. От всяких других обозначений драматурги, за малыми исключениями, воздерживались, ибо в каком-то смысле это освобождало их от чрезмерной, как говорил Акимов, «жанровой ответственности».

С тех пор как Акимов делал свой доклад, многое, по крайней мере внешне, переменилось. В ряде случаев слово «пьеса» оказалось вытесненным новыми, несколько прихотливыми, но не всегда обязательными жанровыми определениями: «Пьеса-шутка о разводе со всякими метаморфозами, воспоминаниями, пантомимой — по жанру комедия и мюзикл, должно быть» («Монолог о браке» Э. Радзинского), или «студенческая комедия» («Лошадь Пржевальского» М. Шатрова), или «современная хроника» («Человек со стороны» И. Дворецкого), или, всем на удивление, «водевиль-мелодрама» («Этот старый, милый дом» А. Арбузова). Последнее определение намекает на то, что старые жанровые ярлыки как будто теряют определенность и могут как угодно сочетаться друг с другом.

Но как раз в сфере определений, как бы выворачивающих наизнанку традиционные представления о жанрах, очень уж разыгралась авторская фантазия, и Акимов, надо полагать, имел в виду не изобретательность такого рода. Дело в том, что в современном театре традиционное отделение жанров друг от друга уступило место сложному и во многих случаях оправданному жанровому синтезу. Процесс этот неразрывно связан с формированием новой драматургической поэтики и основан на углубленном режиссерском анализе и понимании классических произведений.

Новому истолкованию подверглись пьесы Гоголя, Мольера, Горького, Чехова в постановках Ю. Любимова, В. Плучека, Г. Товстоногова, А. Эфроса **{30}** и, разумеется, самого Акимова. В большинстве случаев потерь классики не понесли.

Акимова, всерьез встревоженного «жанровой слепотой, принявшей характер эпидемии», более всего волнует жанровое оскудение современной драматургии (в наибольшей степени это, как уже было сказано, относится к пьесам предвоенной поры). «Жанровая слепота» может, с его точки зрения, вызвать при определенных условиях роковые последствия — искажение жизненной перспективы, ложную трактовку жизненных явлений, оглупление героев. Герой комедии, к которому мы стали бы относиться с точки зрения требований драмы, мог оказаться в положении весьма невыгодном, как, впрочем, и драматический герой, поведение которого мы оценивали бы с точки зрения достаточного или недостаточного его комизма. В статье «Не будем нарушать условий игры», написанной, кстати говоря, более сорока лет назад, Акимов сказал: «Автор, позволивший себе без предупреждения с высокой комедии съехать на фарс, подобен шахматисту, внезапно перешедшему на бокс. Даже если удар, с точки зрения бокса, был красив и меток — такой ответ на ход противника вызовет всеобщее негодование».

Акимовскую мысль о том, что избранный художником жанр следует рассматривать как своего рода «инструкцию к восприятию», как «форму общения автора с аудиторией», можно было бы развить в нескольких направлениях. С одной стороны, она связывает точность выбора жанра художником с характером его дарования и особенностями его художественного мышления. Только очень крупные художники свободно чувствуют себя в различных жанрах и с равной силой выражают себя в них. С другой стороны, та же точность выбора художником жанра — перед лицом такого выбора практически всегда оказывается режиссер как истолкователь драматургического произведения — неразрывна с определенностью его идейно-творческой позиции и отношения к материалу, с ясностью поставленной перед собой задачи.

Именно недостаточная определенность позиции, авторская нерешительность или эмоциональная близорукость порождают очевидные жанровые оплошности. О чьей-то судьбе, где человек уродует собственную жизнь, следовало бы писать злую комедию, а судьба эта, в силу непонимания драматургом сути ее, превращается им в тяжеловесную психологическую драму. Или, наоборот, что ничуть не лучше, жизненная история, требующая глубокого художественного исследования, низводится до уровня водевильного пустяка. К теоретическим выкладкам Акимова можно относиться по-разному, но одно важно — принципиальное значение жанровой проблемы он понял широко.

Известно, что проблема эта никогда не решалась и никогда не могла решаться однозначно, что борьба за «чистоту жанра» в драматургии чаще всего связана с зауженными и догматическими представлениями о каждом жанре в отдельности. Более всего это относилось к жанру комедии, которая, поднимаясь на гребень острых общественных проблем своего времени, в зависимости **{31}** от характера проблем, становилась то злым и не знающим оттенков памфлетом, то трагикомедией, то лирической пьесой с тонким и деликатным психологическим сюжетом. Цель, которую поставил перед собой художник, не может не оказывать воздействия на жанровую структуру произведения.

Этой стороны проблемы Акимов не касается, и можно даже подумать, что преднамеренно, стремясь создать как можно более жесткую теоретическую схему. Речь идет о схеме, способной помочь ему отстоять некие особые права и привилегии жанра, занявшего такое большое место в его творческой жизни. Выдвигаемые Акимовым теоретические положения оказались справедливыми в той мере, в какой речь шла об одном из направлений современной комедиографии, но направлении в известном смысле специфическом и сравнительно узком. Мы не можем быть в претензии на Акимова за то, что широко развивающегося уже в наши дни процесса взаимопроникновения и взаимообновления жанров он не касался. За прошедшие после его выступлений годы возникло множество новых театральных проблем и театральных жанров, которые еще долго будут нуждаться в творческом и теоретическом осмыслении. Однако, размышляя над каноническими жанрами и послушно связывая себя их требованиями и законами, он столкнулся как художник с серьезными трудностями.

Его собственная практика показала, что универсальный подход к проблеме жанров так же опасен, как и слишком беззаботное игнорирование проблемы. Жизнь столкнула Акимова с опасностями этого рода не один раз.

При постановке в 1932 году «Гамлета» в Театре имени Евг. Вахтангова Акимов понес серьезные и ничем не возместимые потери из-за того, что сконструировал свой замысел вне всякой связи с поэтикой трагедии и с самим жанром, в котором «Гамлет» написан Шекспиром. Превращение трагедии в памфлет жестоко отомстило за себя. Четверть века спустя, при постановке «Ревизора», его подвела более чем сомнительная жанровая ортодоксальность, от которой также пострадал внутренний смысл великого художественного произведения. Выяснилось: пригодных на все случаи правил нет.

Постановкой «Гамлета» Акимов сделал заявку на самостоятельную режиссуру, на свои собственные и притом весьма фамильярные отношения с классикой. Начало было энергичным, безапелляционным, но зато и слишком спорным. По законам откровенного режиссерского нигилизма, трагедия была поставлена с ног на голову.

Но дело было не только в этом.

Совершенно точно и по-современному почувствовав фальшь и самозванство рефлексирующих и расслабленных датских принцев, оккупировавших в начале века театральные подмостки мира, Акимов решил вернуть Гамлету не столько внутреннюю волю и нравственную силу шекспировского трагического героя, сколько его грубоватый и подчеркнуто прозаический «здравый смысл». Имелся в виду здравый смысл, обернувшийся бездуховным прагматизмом **{32}** воинствующего дворцового интригана. Предпосылка вызвала последствия для всей трагедии поистине катастрофические.

Довольно резко высказался об акимовском эксперименте Мейерхольд. «При всей путанице, — заметил он, — возникает Горюнов в роли Гамлета. Гамлет сдвинут с той точки, на которую его поставил Шекспир, и происходит кавардак». Философствующий насмешник, человек вызывающе земной деловитости, грузный, приземистый, почти квадратный Гамлет — Анатолий Горюнов — выбор актера говорил в данном случае сам за себя — был воплощенной формулой отрицания и не мог не шокировать ничем не оправданной издевательской преувеличенностью. «В «Гамлете», — писал Акимов, — я увидел прежде всего пьесу интриги, пьесу напряженного действия». Отталкиваясь от такого понимания трагедии, он превратил ее почти что в фарс, нашел весьма действенное объяснение смерти Офелии (она погибала в пьяном виде), отношениям Гертруды и Клавдия (Клавдий выглядел здесь чуть ли не однолеткой Гамлета, и это придавало определенный смысл второму замужеству Гертруды).

Постановщик предпринял и ряд других мер для того, чтобы «вся интрига зрительно сделалась более убедительной». Появление призрака, в частности, толковалось как не слишком умный розыгрыш, грубые и бесцеремонные выходки Гамлета, эпатирующего окружающих своим дурным воспитанием, как эксцентрика, которая вытесняла сложность внутреннего действия; все это не могло дать результата, к которому, хочется думать, стремился Акимов.

Взорвав изнутри при постановке «Гамлета» жанр трагедии, Акимов разрушил не только ее форму, но и все многомерное содержание, естественную и для трагедии неизбежную сложность. Шекспир из могучего союзника режиссера превратился в столь же могучего противника, который не преминул сказать свое последнее слово, лишив спектакль живого и всепроникающего света мудрости. Для многих других интерпретаторов трагедии — для Г. Козинцева, Н. Охлопкова или Ю. Любимова — опыт Акимова, при всей искрометной талантливости, послужил прежде всего предостережением.

«Гамлет» был поставлен задолго до того, как Акимов всерьез задумался над проблемой выбора жанра, как одного из важнейших этапов истолковательского процесса в театре. Однако, обратившись уже в конце пятидесятых годов к «Ревизору», он столкнулся с той же проблемой, но с противоположной, так сказать, стороны. Весь постановочный замысел Акимова был предрешен стремлением реабилитировать «Ревизора» как комедию — мысль, которая тоже могла показаться странной. «Ревизор» приобрел, по его словам, «у некоторых зрителей репутацию хоть и великого, но скучного произведения, а у администрации ряда театров славу пьесы, которая не делает сборов».

«Ревизор», категорически утверждал Акимов, лишился обаяния на сцене. Он приводил объяснение этому печальному обстоятельству: «На основании ряда виденных постановок [в одной из таких постановок автор данных строк, как художник, принимал участие двадцать два года назад. — *С. Ц.*] я пришел **{33}** к выводу, что причиной скуки являлось постоянное нарушение жанра этого произведения, жанра комедии». Пьесу эту, заключал он, «надо ставить весело, изобретательно, обязательно отвечая на юмор автора тем сценическим юмором, без которого ни за какую комедию нельзя и браться в театре».

В театральной теории и практике не так уж редко случалось, что из верной предпосылки делаются ложные практические выводы, прежде всего потому, что сложным и до крайности подвижным явлением современного искусства тесно в границах традиционных определений и терминов. Отстаивая особые права и обязанности комедийного жанра, Акимов, вероятно, подразумевал комедии более или менее определенного плана, которые условно можно было бы назвать смешными комедиями. Но современное представление о комедии, в особенности после Чехова, который вкладывал в это слово широкий и многосложный смысл, если и связывается со смешным, то, во всяком случае, со смешным, рождающимся в процессе распознания противоречий и трудностей реального бытия.

Великие театральные и кинематографические искания нашего столетия неразрывны со своего рода мутацией жанров — произведения новаторские по содержанию, а следовательно, и по художественной структуре не могли принадлежать одному только драматургическому жанру и не оказывать на него своего влияния. Опыт русской драматургии, начиная с Фонвизина и Гоголя, подтверждает это. Законы жанра оказались в меньшей степени обязательными для создателя «Ревизора», нежели законы самого «Ревизора» для будущего развития жанра.

Поэтому чуть наивные попытки примирить «Ревизора» с прагматическими претензиями театральных администраторов, так сказать развеселить, ни к чему не привели. Не спасли положения ни старательно прилаженные к действию комические трюки, ни каскадное исполнение Николаем Трофимовым роли Хлестакова, ни сокращение исторической дистанции, отделяющей нас от гоголевских героев. Оказалось, что ни легкостью, в традиционном смысле слова, ни веселостью, опять-таки свободной от каких-либо духовных обязательств перед зрителями, «Ревизор» не в состоянии конкурировать со многими менее значительными произведениями. Ссылки на жанр, при всей их резонности в одних обстоятельствах, решительно ничего не объясняют при других.

Подчеркивая важность идейно и творчески обоснованного толкования жанра воплощаемого на сцене произведения, Акимов не всегда учитывал опасность схоластической игры этим понятием. Помимо того что понятие жанра исторически обусловлено, оно и в пределах одной театральной эпохи не становится универсальным. Разные художники развивают его в разных направлениях, в соответствии со своими целями и со своим индивидуальным эстетическим вооружением. Игнорировать это обстоятельство значило бы понимать жанр как некую искусственную и хрестоматийную обусловленность пьесы или спектакля, насаждаемую к тому же извне.

**{34}** Далеко не всегда слово «жанр» употребляется в нашем литературном и театральном обиходе достаточно точно; впрочем, неизвестно, возможна ли здесь точность. В уже цитированной статье «Не будем нарушать условий игры» Акимов утверждал: «Кстати, пора покончить с мифическим театральным жанром, именуемым «сатирой». Пора понять, что сатира есть прием, качество, уклон, но не жанр в театре…» С таким категорическим утверждением едва ли можно согласиться. Вошедшее в современный теоретический обиход определение сатиры как «принципа художественного изображения» требует чаще всего жанровой конкретизации.

Конечно, не существует самостоятельного и всеобъемлющего жанра сатиры, но существует зато сатирическая поэзия или сатирическая комедия, оба слагаемых этих определений образуют некое внутреннее единство. Если бы мы встали на путь чисто формального обращения с терминологией, мы должны были бы признать, что определенный уклон или прием, как говорил Акимов, должны породить сатирическую драму или, пуще того, сатирическую трагедию. Но в том-то и дело, что в искусстве театра помимо жанров существуют еще внутренние жанровые связи, созданные не чьими-то предрассудками или пристрастиями, а законами художнического мышления и воображения, требованиями внутрихудожественной этики, которая также участвует в выборе драматургом или режиссером жанра будущего спектакля.

Подразумевая требования жанра, Акимов в действительности имел в виду весьма важные и деликатные законы внутрихудожественной этики. Бывает и так, что над теми же самыми жизненными явлениями один художник печалится, проявляя при этом способность к пониманию и сочувствию, а другой смеется, обнаруживая душевную бедность и отсутствие чутья. Эстетическое и этическое сливаются при этом воедино, и даже такой профессионально-творческий шаг художника, как выбор жанра, оказывается в зависимости от его нравственной зрелости.

Многие годы творческой жизни Акимов отдал комедии, как одному из самых живых театральных жанров, права и обязанности которого он отстаивал мужественно и твердо. Он был глубоко убежден в том, что комедия не только может быть высокой — это было известно и раньше, — но что она обладает «свойством неотвратимости», что она в лучшем смысле этого слова «навязывает аудитории точку зрения автора, даже если отдельные зрители и не собирались с ним соглашаться». Акимову претило разделение жанров на «почтенные» и «малопочтенные». «Как только, — говорил он, — начинаются рассуждения, применяемые ко всей драматургии, так немедленно выясняется, что каждая данная комедия не выполнила каких-то задач, даже если она их не ставила… Говорится: да, смешно, актеры создали великолепные образы, но, к сожалению, пьеса недостаточно глубока, к сожалению, — она комедия».

Акимов исходил из глубокого убеждения, что вовсе не обязательно отдавать серьезные жизненные проблемы на откуп драме и трагедии, оставляя **{35}** за комедией мир пустяков и частностей, — следуя за Монтенем, справедливо возмущавшимся тем, что почему-то именно в скорбь «обряжают мудрость, добродетель, совесть», и принимая, должно быть, на вооружение замечание Бульвера-Литтона, считавшего заблуждением, «будто все, что кажется мрачным, обязательно должно быть глубоким, а все радостное — непременно поверхностно». Вместе с тем Акимов доказывал, что может и должна существовать не только серьезная, но и легкая комедия, обладающая «правом на преувеличение», что «комедийный персонаж должен непременно отражать свой первоисточник, но не быть копией его». Спрос с комедийного жанра должен и может быть очень большим, и комедия в любом случае способна откликаться на духовные запросы общества.

Свою позицию в этом вопросе Акимов отстаивал не только непосредственно на сценической площадке, в режиссерской работе, и не только в теоретических выступлениях. Он защищал ее как воспитатель молодых комедиографов, ориентировавший своих питомцев — среди них были студенты театрального института, драматурги-дебютанты и умудренные профессионалы — на поиски новых и неожиданных сюжетов, яркой театральной образности, почерпнутых в жизни. Выступая перед драматургами на занятиях созданного им при театре авторского объединения, он повторял неоднократно: «Самым ярким чаще всего оказывается самое правдивое». Или иначе: «Изобретательность — не что иное, как разновидность наблюдательности».

Уже в первых больших спектаклях, художником которых выступал Акимов, зрительское внимание неизменно привлекала драматургия изобразительного решения. У этого решения почти всегда был драматический сюжет, декорации во многих случаях проживали в спектакле бурную и напряженную жизнь и непосредственно участвовали в событиях. Участие достигало в какой-то момент кульминации, принимавшейся критикой за беззастенчиво отвлекавшие на себя внимание зрительного зала театральные аттракционы. Но при ближайшем рассмотрении, будучи понятыми до конца, аттракционы оказывались выражением сущности всего сценического действия и одним из проявлений общего режиссерского замысла, постановочной сверхзадачи.

Акимова часто, гораздо чаще, чем он хотел, хвалили за постановочную, связанную с оформлением, выдумку и гораздо реже полной мерой оценивали внутреннее содержание его замыслов. Это не могло не огорчать его, и однажды он отметил: «Существует некоторое заблуждение у критики, склонной ожидать, что в каждом спектакле, который я сделаю, будет очень мало работы с актерами и очень много декораций». Постоянным стремлением Акимова — в конце его жизни это стало отчетливо видно — было создание сценического оформления, которое неразрывно со стилистикой актерской игры, со словесно-интонационными особенностями сценического действия и, конечно же, с внутренней жизнью персонажей. Хоть ему и приписывали, исходя из **{36}** того, что изначально он был только художником-оформителем, пристрастие к декорационно-архитектурным эффектам, на самом деле сильнее всего его влекла некая заветная цельность сценического действия, в которой гармонически взаимодействуют, живут, дышат, откликаются на слова, активно соотносятся друг с другом цвета, объемы, вещи — весь окружающий актеров материальный мир. Путь к такого рода цельности был бесконечно труден, и едва ли подобная задача вообще могла быть решена до конца.

Необходимо вспомнить только некоторые из работ Акимова, чтобы убедиться в этом. В какой-то момент акимовские изобретения задерживались у определенной черты и продвинуться дальше, навстречу зрительскому воображению и сердцу не могли. Оформляя в тридцатые годы на сцене Актеатра драмы «Гибель эскадры» Александра Корнейчука, Акимов использовал для изображения мятежных черноморских волн специальные надувные устройства, создававшие полную иллюзию морского пейзажа. Зрители громко аплодировали достигнутому художником эффекту, но, чего греха таить, довольно быстро привыкли к нему и переставали на него реагировать.

Все дело в том, что власть театральной иллюзии над зрительным залом далеко не безгранична. Как бы совершенна она ни была, в какой-то момент она саморазоблачается в зрительском воображении и восхищение зрителя достигнутым эффектом связывается с механизмом совершенного театром обмана. Кроме того, достигаемый на сцене поверхностно-натуралистический эффект имеет лишь косвенное отношение к содержанию пьесы и ни в какой мере не может способствовать его углублению. Только позже выяснилось, что такого ограниченного результата Акимову в любом случае было мало. Зрители очень скоро забыли о пневматических волнах, но не забыл о них он сам. И не только как художник-иллюстратор, но и как режиссер-аналитик, ищущий новых способов концентрации мысли в театре.

Много лет спустя, уже будучи режиссером-руководителем Театра комедии, работая над знаменитым водевилем Э. Лабиша «Путешествие Перришона», Акимов вернулся к этой самой пневматике, но теперь уже с новыми, гораздо более серьезными намерениями. На сей раз он решил применить ее для изображения одного из кульминационных сценических взрывов в действии водевиля и, если угодно, для обострения внутреннего смысла этого взрыва. Технический прием выводился, можно сказать, на передний край спектакля, использовался не как таковой, а ради наиболее полного раскрытия вздорного и совсем не безобидного характера господина Перришона.

Театр увидел всю нелепость и карикатурность претензий этого довольно-таки злобного господина, претензий, которые разительно не соответствовали его мизерным физическим и психологическим возможностям. В одной из сцен, в которой напыщенный и нелепый господин Перришон особенно хорохорился, окружавшие его вещи начинали загадочным и издевательским образом ему подыгрывать.

**{37}** Примененный театром трюк выворачивал, можно сказать, плюгавую душу господина Перришона, обнажал комизм его житейских притязаний. В разыгранной по всем правилам циркового иллюзиона эксцентриаде была философская основа. Дело, разумеется, не только в том, что солидная и столь респектабельная по первому впечатлению обстановка, в которой находился господин Перришон, оказывалась в буквальном смысле слова дутой, обнаруживала такую же мнимость, как и вся протекавшая вокруг жизнь. Бутафорскую искусственность и внутреннюю пустоту являли при этом многие обиходные в мире господина Перришона нравственные понятия и житейские истины.

Технический прием действительно переставал быть в этом случае техническим приемом, а становился средством проникновения в глубь самой, казалось бы, непритязательной водевильной ситуации. В искусстве своем Акимов был приверженцем точных, логически неопровержимых, подробно рассчитанных и разработанных решений. Больше всего он любил извлекать эту математически неумолимую логику из драматических поворотов действия, схваток и диалогов и распространять их законы на весь спектакль. Он был совершенно уверен, что добытая из недр авторского текста при помощи энергичного анализа логика сразу же становилась необыкновенно красноречивой и подсказывала режиссеру, актеру, художнику неожиданные ходы и повороты.

Любая пьеса представлялась ему прежде всего действующим механизмом, и ему необходимо было знать, как именно механизм работает. Даже в годы своей творческой молодости Акимов изобретал и придумывал, как об этом уже шла речь, не ради изобретательства, создания новых типов декорации, внедрения в сценическое действие новых способов его динамизации, а для извлечения из театрального искусства всех таящихся в нем сил, способных воздействовать, волновать, воспитывать и удивлять. Декорацию, станок, любую деталь и любое конструктивное устройство он, так сказать, подключал к сверхзадаче и заставлял служить авторскому и своему собственному замыслу. Это можно было видеть не только в «Путешествии Перришона».

В смелой и неожиданной манере пародировал он архитектуру разных эпох — кто бы мог подумать, что архитектура может позволить пародировать себя? — ставить в глупое положение классические колоннады, конные статуи, неестественно изогнувшихся атлантов. Своими костюмами он бесстрашно вторгался в святая святых театрального искусства, в истолкование характеров, в поведение актеров, во внутреннюю жизнь героев. Под нарисованными на эскизах камзолами, кафтанами или современными пиджаками легко угадывались привычные и острохарактерные позы, походки, жесты.

Людей нельзя, разумеется, придумывать, предугадывать в эскизе или вычерчивать на кальке, и Акимов никогда не пытался этого делать. Но, отдаваясь во власть художнической догадки, в любом случае он связывал ее с проникновением в человеческую индивидуальность, которую нельзя просто зарисовать. Здесь требуется нечто большее — ее надо понять.

**{38}** Театральному художнику всегда помогал — и помогал очень тонко — портретист, который не только добивался уличающего сходства, но становился нередко (можно себе представить, как это трудно) доверенным лицом оригиналов. В портретах Акимов оставался человеком театра, искателем и аналитиком. Среди них нет портретов-шаржей и портретов строго реалистических, претендующих на полную объективность. Они все реалистичны и все, вместе с тем, пристрастны в той мере, в какой художник не может не быть пристрастным к различным типам характеров, к различным психологическим складам людей, наконец, к таким сторонам натуры, которые, хочешь не хочешь, отпечатываются на человеческой физиономии и выдают натуру с головой. Легко улавливая внешнее, он никогда не довольствовался им. Происходило нечто близкое тому, с чем так часто сталкивался он в театральных поисках. Естественное и привычное уступало место наиболее существенному и поучительному.

Становясь инструментом идейной активизации спектакля, найденный им ракурс (в портрете мы сказали бы — поза) или применяемый им формальный прием, техническое остроумие которого вызывало безутешную зависть многоопытных инженеров, не только переставал быть формальным приемом, но, как раз наоборот, становился неотделимым от той или иной постановочной экспликации, от того или иного режиссерского аргументированного прочтения пьесы. «Откуда вы это взяли?» — спрашивали у него завистники, а он отвечал с холодной улыбкой: «Как это откуда? Прочел в пьесе!» Завистники лихорадочно перечитывали пьесу и, в конце концов, соглашались с неохотой. Да, верно, так оно получается и у автора.

Целую бурю вызвало в свое время акимовское оформление сатирической пьесы Эрнста Толлера «Девственный лес», поставленной в Большом драматическом театре К. П. Хохловым. На сцене был выстроен почти совсем гладкий, скучноватый белый павильон, который только на первом плане был обрамлен двумя декоративными входами. Своей по виду скромной, можно сказать, застенчивой традиционностью он вызывал сначала откровенное разочарование приверженцев сценического конструктивизма. Конструктивистов павильоны не устраивали и, тем паче, павильоны, сооруженные по законам классической геометрии и бытовой целесообразности.

Однако не тут-то было. Первое впечатление оказывалось обманчивым, и очень скоро становилось ясно, что художник добивался обманчивости и что у акимовского оформления была, как ни странно, довольно сложная «внутренняя жизнь» и заправский, развивавшийся по законам драмы сюжет. Этот сюжет придавал особый смысл первоначальному облику акимовского павильона. Наступал момент, когда павильон, в полном соответствии с требованиями пьесы и с ее динамическим содержанием, словно взрывался изнутри. Прежде всего, движущиеся и непрерывно меняющие свою окраску лучи света совершенно преображали его. В гладких стенах неожиданно обнаруживались примыкающие друг к другу и быстро вращающиеся двери. Через двери стремительно **{39}** врывались на сцену, а затем и покидали ее разноликие и шумные персонажи толлеровского памфлета.

И когда в паузах между картинами снова наступала тишина и опять обретал неподвижность белый павильон, казалось, что он по собственной воле притаился, чтобы в свой час взорваться, ожить еще и еще раз, снова и снова напомнить зрителям, как обманчив окружающий мир.

Критики, и среди них такие проницательные, как А. Гвоздев, С. Мокульский, А. Пиотровский, стали искать упомянутому павильону всестороннее теоретическое обоснование и окрестили его сначала «трюковым павильоном», потом «конструктивным павильоном» и, наконец, «эксцентрическим павильоном». Как и во многих других случаях, лихорадочно подыскивались определения, которые могли хотя бы частично примирить широко распространенные и привычные театральные понятия с предлагаемыми Акимовым конструктивными идеями и решениями.

Вдохновляемый в этом смысле великим примером В. Мейерхольда и А. Таирова (вспомним хотя бы мейерхольдовские «движущиеся декорации» и «звучащие декорации» или устремлявшиеся ввысь лифты в «Человеке, который был Четвергом» у Таирова или в «Озере Люль» у Мейерхольда), Акимов как будто торопился расшевелить, растолковать, привести в чувство сценическое оформление, подстегнуть его элементы к поступкам, к вмешательству в сценическое действие. Каждый брус и кусок холста, каждая плоскость и каждое крепление привлекались к участию в реализации сценического замысла. Нейтралитет сценического оформления по отношению к содержанию спектакля приравнивался к враждебности. Признавалось только соучастие.

Широко использовались самые неожиданные сценические сопоставления, «монтажные переходы», приемы и принципы построения кадра, возникавшие в поэтике еще безгласного в то время кинематографа. Художник перекомпоновывал жизненную картину и возводил ее в степень свободно родившейся метафоры. Декорация, пленявшая живописной красотой, гармонией красок или совершенством перспективы, отвергалась. Ни один художник и режиссер не мог бы взять на себя ответственность за это — новые эстетические законы и вкусы диктовало, пусть на короткий срок, время.

Вероятно, поэтому и Акимов не пытался объяснить, как именно случилось, что, посвятив себя поначалу живописи, и только ей, став, однако, не станковистом, а театральным художником, он и вовсе отдался во власть театра и с радостью подчинился его требованиям. В конце концов, в каком-то смысле живопись вернула свои права в его творчестве, но это произошло много позже и уже в совсем другую эстетическую эпоху.

Динамизм, внутренняя и непременно внешняя подвижность театральной формы, приверженность к удивительным, но реалистически оправданным метаморфозам все чаще и чаще проявляли себя как особенности творческого мышления Акимова. Он не просто так делал. Правильнее было бы сказать, что он **{40}** так думал. Можно считать, что он избегал трюков, без которых можно было обойтись, отнюдь не шел сознательно на нарочитое и претенциозное переиначивание традиционных решений. Мысленно он поселялся сам в воздвигаемом им на сцене необыкновенном мире и старался понять, как же все-таки живется в этом мире людям. Оказывалось, что живется в нем по-разному, но интересно, что никакого стандарта тут быть не может и что именно это обстоятельство должно вызывать в каждом новом случае удивление зрителей.

В постановке пьесы Вс. Иванова «Бронепоезд 14‑69», осуществленной в 1927 году на сцене Ленинградского академического театра драмы, романтическая, приподнятая, полная напряженного героизма атмосфера возникала в значительной мере благодаря ракурсам, точно рассчитанным наклонам и поворотам, в которых художник показывал места действия драмы. Здесь была реальность, бесконечно далекая от конструктивистских схем и безжизненных, решительно не способных выразить что-либо плоскостей, и нечто не менее важное, чем реальность: ее живое и тревожное восприятие, которое всегда чуть-чуть искажает ее, но зато и наполняет захватывающим содержанием.

Такова была колокольня, на верхней площадке которой разместился партизанский штаб Никиты Вершинина. Художник приблизил к нам верхушку колокольни, выступавшую с куполом и крестом из невидимого пространства. Зато обзор — перелески, долины, приземистые, разбросанные в отдалении строения — казался широким, величественным и воодушевленным. В широте его отражалось душевное мужество героев пьесы, партизан-дальневосточников, отважных таежных бойцов.

Точно так же драматизм партизанской борьбы прочитывался в оформлении одной из центральных сцен «Бронепоезда» — в сцене насыпи у железнодорожного моста, железные формы которого буквально взлетали над сценой. На эту насыпь должен был лечь, чтобы остановить вражеский бронепоезд, Васька Окорок, а лег другой мужественный человек, Синь‑Бин‑у. Он хотел во что бы то ни стало «свое уважение Рассее показать», а показал, как говорит в пьесе Никита Вершинин, «свою великую душу».

Эти и многие другие содержательные декорации, созданные Акимовым в спектаклях, в которых революционная действительность только начинала обретать театральную форму, казались благодаря пластической фантазии художника подчиненными не одним лишь законам пространства, но и властным требованиям времени и движения. Отыскиваемые Акимовым способы активизации сценического оформления были, как это показало будущее нашего театрального искусства, предвестием поисков, которые ведутся и в наши дни.

Изобразительное решение и здесь призывалось послужить новизне содержания. Не нужно, конечно, преувеличивать значение подобных новаций. Они оказывали влияние на атмосферу сценического действия, иной раз способствовали появлению новых красок в актерской игре, — что далеко не маловажно, — но не более того. Однако Акимов указывал еще на одну цель, к которой они **{41}** стремились. Они разрушали в какой-то степени зрительские привычки, слишком укоренившиеся зрительские представления, как правило, препятствующие художественному восприятию, самостоятельности этого восприятия. Штампы находят прибежище не только на сцене, но и в зрительном зале, и бороться с ними надо на два фронта.

Широко дебатировались в свое время примененные Акимовым в постановке «Разлома» на сцене вахтанговского театра приемы выделения наиболее важных эпизодов «крупным планом» и их «диафрагмирование». Применение терминов, которые никакого отношения к театру не имеют, должно показаться в наше время наивным и претенциозным, но полвека назад внедрение в театральный обиход достижений кинематографа и радио полагалось одной из первоочередных эстетических задач театрального режиссера.

В тяжелом бронированном теле крейсера «Заря» Акимов сделал большие и замаскированные вырезы. По ходу действия эти вырезы открывались, и в их глубине разыгрывались сцены, к которым театр стремился привлечь особое зрительское внимание, — это были матросские сцены, более всего раскрывающие революционное содержание пьесы. Вся остальная сценическая площадка погружалась при этом во мрак, и взоры зрителей, естественно, приковывались к тому, что происходило в освещенных проемах. Тут как раз и возникали «крупные планы». В зависимости от содержания каждого из таких эпизодов, в одних случаях быстрее, в других медленнее, вырезы постепенно закрывались или, как тогда говорили, «диафрагмировались».

На протяжении первых десяти-двенадцати лет активной работы Акимова — театрального художника не было, вероятно, ни одного спектакля, в котором не проявилась бы с какой-то новой стороны его неутомимая изобретательская энергия, ставшая в конце концов энергией не только оформительской, но и режиссерской. По-прежнему вызывала его внутренний протест театральная декорация, лишенная, как он однажды выразился, «собственной точки зрения». Уж очень равнодушно, считал он, взирает такая декорация на то, как люди гибнут или веселятся, защищают правду, терпят поражение и побеждают. Надо было, чтобы она по возможности не в переносном, а в прямом смысле этого слова становилась соучастницей сценических событий, хотя бы наподобие того, как это было в постановке «Ярости». Наряду с занавесами-плакатами и наплывами, создававшими в спектакле атмосферу высокого публицистического накала, здесь можно было наблюдать, как художник, мгновенно меняя обстановку на сцене, непосредственно вторгается в диалоги действующих лиц, в их споры и объяснения. Изображенное и воображаемое, обдумываемое и уже ставшее самой жизнью оказывалось в одном ряду.

Центральная сцена спектакля «Робеспьер», в которой Конвент выносил смертный приговор Робеспьеру, производила ошеломляющее впечатление и действительно врезалась в сознание зрителей в большой степени благодаря найденному Акимовым динамическому ее решению. Не было бы, конечно, ничего **{42}** непривычного и удивительного в том, что результаты грозного голосования доводились до зрителей, так сказать опосредствованно, тем более что самих голосующих депутатов зрители не видели. Их присутствие только предполагалось где-то в глубине сцены.

Но Акимов, с его незаурядной прозорливостью, понял, что не только смысл голосования, но и форма его должна сыграть в этой сцене особенно важную роль. Неумолимость и вызывающая жестокость приговора, выносимого Конвентом, подчеркивались тем обстоятельством, что голосовали депутаты вставанием, как бы всем видом, всей статью выражая решимость. Зрители непременно должны были увидеть это их движение, ощутить его драматизм и удостовериться в его реальности. Тут не могло быть никакого выбора между допуском и неопровержимой очевидностью. Только очевидность!

На фоне окаймляющего сцену и создававшего ощущение чернеющей глубины бархата вдруг начинали возникать один за другим ряды белых пудреных париков. Депутаты поднимались со своих мест — так, во всяком случае, казалось — целыми вогнутыми шеренгами, как бы повторяя изгиб скамей, на которых они только что сидели. Отдельные шеренги чуть-чуть, самую малость задерживались, другие поднимались ровно и быстро, словно по команде. По движению третьих можно было понять, что кто-то в замешательстве не успел подняться сразу, как бы застигнутый минутой голосования врасплох.

В сложной динамике короткой и потрясающе неожиданной сцены отражались и мрачный автоматизм, с которым изменивший революции Конвент выносил своему недавнему любимцу смертный приговор, и страх депутатов, и поспешность, с которой они торопились выразить наигранное единодушие.

При театрализации известных исторических событий всегда возникает опасность создания эффектных, но бутафорских по своему характеру живых картин, инсценированных книжных иллюстраций, незавидное назначение которых — выручать слабое воображение и неумелую зрительскую фантазию. В данном же случае могучие и неотразимо живые средства театра и театральности были привлечены к раскрытию действительного смысла черного дня девятого термидора. Акимов разрушал предубеждение, которое нередко стоило театру его прирожденных творческих преимуществ.

Считалось, что театральность — это всегда своего рода украшательство и в любом случае — уступка зрительской наивности. Акимов заставлял театральность служить высоким и благородным художественным целям. Но то, что было поначалу обнажено, бросалось в глаза и ставило акимовское оформление в центр многих спектаклей, где недостаточно выразительной была разработка сценического действия и трактовка актерами характеров, уходило вглубь, становилось менее броским, уступало место гармонической разработке всей жизни на сцене. Можно было бы сказать, что на протяжении ряда лет Акимов-режиссер действительно скрывался за личностью театрального художника. Оглядываясь сегодня на давние акимовские спектакли, невозможно **{43}** отделаться от мысли, что внешняя экстравагантность не определяла их сущности. Можно считать, что в конце жизни он стал последовательным реалистом не наперекор прошлому, а потому, что трудным, долгим, извилистым путем пришел к самому себе. За вызывающим эксцентризмом решений открылось в конце концов его стремление к правде острой, точной, сжатой в кулак, которая не может только произноситься со сцены или декларироваться устами театральных героев. Она должна волей, мыслью, прозорливостью и воображением художника извлекаться из устройства жизни, воссоздаваемой, творимой на театральных подмостках.

Конечно, далеко не всегда — и нам приходится вернуться к этому — подобная активность полностью оправдывает себя. Случается в искусстве и так, что логика изобразительных средств оказывается сильнее задач, которые этими средствами решаются. Экспериментаторство действительно становится самоцельным, смелость ни к чему не приводит и ничего не достигает. В творчестве Акимова чаще всего это происходило тогда, когда он предпринимал тщетные попытки прикрыть нарядными декорациями тщедушие литературного материала, спрятать за ними авторское безмыслие и создать видимость там, где надлежало бушевать подлинной жизни. Тут, увы, бессильными оказывались и краски, и конструкции, и постановочные ухищрения вечного выдумщика, фантазера и театрального волшебника.

Этим, вероятно, объяснялся очень сдержанный, а то и недоверчивый прием, который встречали иные акимовские работы у критики. Тут не было очевидного единодушия и, главное, достаточного понимания того, к чему стремился Акимов. Плодотворные усилия ставились нередко в один ряд с заведомо безнадежными, хоть и вызванными благородными побуждениями. Если видны были только усилия, а подлинный творческий результат достигнут не был, то мало чего стоили, по жестокому закону искусства, и усилия.

То, что делал Акимов, сплошь да рядом плохо укладывалось в привычные теоретические схемы, а иногда и ломало канонические представления о форме и содержании в театре. Форма, как мы видели, с такой определенностью и решительностью выражала суть совершающихся на сцене событий, что, наперекор привычным нашим представлениям, уподоблялась содержанию. Что же касается содержания, логики развивающихся конфликтов, становления характеров, то все обретало в иных спектаклях такую пластическую законченность, что становилось похожим на форму. Из этого феномена не всегда делались достаточно основательные выводы. Поскольку работа театрального мастера, да еще такого активного и настойчиво ищущего, в любом случае связывалась с формой спектакля и именно в форме часто проявлялась смелость замыслов, его охотно и с легким сердцем зачисляли в формалисты. Слово произносилось не громко, но всякий раз, когда речь заходила о внешних решениях, их ставили художнику в вину. Почему-то считалось, что поиск выразительных средств и идейную глубину, яркую форму и внутреннюю правду сочетать нельзя.

**{44}** Впоследствии, когда Акимов прошел большой путь исканий, которые обрели реалистическую основу, его настоящее стали настойчиво отделять от прошлого. Иногда бывает выгодно приписать человеку выдуманную вину, чтобы потом проявить по отношению к нему ничего не стоящую снисходительность. Иногда это делалось с самыми добрыми намерениями, но Акимов с подобной добротой мириться не желал. В 1962 году, когда он выпустил второй послевоенный вариант спектакля «Тень», М. Туровская отметила, что «прежде Акимов ставил «Тень» просто как комедию, а теперь как героическую комедию».

Акимов отлично понимал, что рядом с похвалой новому спектаклю в замечании был оттенок осуждения старого. Он даже подтрунивал над своей репутацией, над «комплексом вины», и в таком подтрунивании был ощутимый привкус горечи. В глубине души его возмущало, что его хотят непременно поссорить с собственным прошлым и при каждом удобном случае противопоставляют его сегодняшнего — ему вчерашнему. В реалистическую суть художественных исканий он верил все больше, но говорить об этом считал нескромным. Поэтому его формулировки приобретали характер чуть замысловатый. «Реализм — чрезвычайно выгодная руководящая нить в театральном искусстве». Нарочито не подходящими словами — «выгодная», «руководящая» он страховался на тот случай, если бы кто-нибудь обвинил его в возвышенном слоге. Когда-то на его репутацию повлияла, как мы видели, изобретательская невоздержанность. Но он не был виноват в том, что во времена его молодости начинать жизнь в искусстве, ничего не открывая и не изобретая, как он выражался, «по первому разу», считалось недопустимым. С иными взглядами той поры Акимов не мог расстаться и спустя тридцать-сорок лет. «У нас фантазия нередко заменяется памятью», — ядовито замечал он и с нескрываемой иронией следил за тем, как извлекаются из далекого прошлого постановочные приемы и изобразительные решения, а первоисточник при этом не называется.

Но ирония далеко не всегда была оправдана. Случается нередко, что извлеченное из коллективной художнической памяти и преображенное новыми художественными целями явление порывает связи со временем своего рождения и становится полноправным в сегодняшнем искусстве. За кажущимся повторением некогда сделанного прячется, бывает, смелость.

Однако по сути дела взгляды Акимова были и плодотворны, и дальновидны. То, что хочет жить, считал он, не может оставаться неизменным. Ретроградство художников, их попытки отгородиться или, что еще более нелепо, защититься от времени пользы искусству никогда не приносили. Дело в том, что понимать под обновлением следует не торопливое модничание, не угодливую, рассчитанную на непритязательный эффект имитацию новизны, а упорное и трудное, далеко не сразу и отнюдь не всегда оплачиваемое непосредственным творческим результатом проникновение в суть и смысл совершающихся в жизни перемен, перемен в людях, в человеческих отношениях, взглядах, требованиях, стремлениях.

**{45}** Творческая практика Акимова подтверждала эту его позицию. В последние годы жизни он ничуть не ослабил усилий как режиссер, театральный художник и руководитель театра, однако характер их изменился. Энергия его направлялась в глубь авторских замыслов. Пьесы, в рождении и формировании которых он принимал непосредственное участие как советчик, интересовали его не как материал для будущей постановочной работы, а как живые подтверждения правоты избранного в искусстве направления. Авторы приносили ему не пьесы, а только замыслы и намерения, но он охотно и тщательно совершенствовал эти замыслы, помогая им стать художественной реальностью.

О работе его могли бы многое рассказать участники уже упоминавшейся драматургической мастерской, объединившей при театре группу авторов. Они хорошо запомнили его своеобразные «сюжетные импровизации» и мгновенно рождавшиеся «психологические фантазии», благодаря которым первые и робкие авторские побуждения обретали словесную плоть. Многие из родившихся здесь пьес поставил он сам, и, несмотря на то, что иные названия теперь забыты, они не только занимали свое место на афише театра, а затем на афишах десятков театров страны, но засвидетельствовали возникновение важных тенденций в развитии нашей комедиографии.

Некоторые из поставленных Акимовым современных комедий должны быть названы: «Трехминутный разговор» В. Левидовой, «Рассказ одной девушки» А. Тверского, «Чемодан с наклейками» Д. Угрюмова, «Гусиное перо» С. Лунгина и И. Нусинова и ряд пьес, в режиссерской разработке которых Акимов непосредственно не участвовал, но рождению их активно помогал.

Создание комедийного репертуара никогда не было легким делом. Нужно обладать акимовской верой в жанр и его возможности, акимовским терпением и способностью мириться с результатами, которые не всегда радовали, чтобы последовательно продвигаться в этом деле вперед. Он безошибочно подмечал авторскую наблюдательность и свежесть красок в пьесах, написанных неумело, но искренне. Многих молодых драматургов он сумел поддержать задолго до того, как их дарование определилось достаточно ясно.

Работая над современными пьесами как режиссер, он не жалел для их сценической расцветки фантазии и постановочного мастерства, но главные усилия направлял внутрь совершавшейся в них реальной человеческой жизни, добиваясь ее подлинности. Решая особенно важную с его точки зрения творческую задачу, он нередко решительным образом укрощал свой режиссерский темперамент, действовал строго и экономно.

Это не означает, что он отказывался от режиссерского поиска. Поиск не был однолинейным, ведущимся в заранее ограниченном направлении и в расчете на определенные запрограммированные результаты. В искусстве, как и в других сферах поиска, совершаются иной раз открытия, которые не только не были, но и не могли быть целью исследователей. Бывает и так, что ищется золото, а обнаруживаются алмазы — едва ли это огорчает искателей.

**{46}** Все проявления творческой инертности, консерватизма и принципиальной несамостоятельности художников вызывали протест и возмущение Акимова.

Однажды он комически развел руками на трибуне: «Почему-то Боттичелли ни разу не утверждал, что работает по системе Джотто». Своим саркастическим восклицанием он целился в режиссеров, прикрывавших художественную безликость ссылками на систему Станиславского. Но в полемическом пылу он задевал при этом и «систему», приверженность которой как раз выводила многих крупнейших мастеров нашей сцены на путь высокой творческой самостоятельности.

Акимов отдавал себе отчет в том, какое значение могла бы иметь «система» при достаточно глубоком ее понимании. Одно из высказываний, сделанное им еще в 1935 году, особенно примечательно. «Меня всегда поражает, — писал он, — почему нынешний МХАТ, располагающий гениальной системой для актеров, не догадается, что система эта полностью годится и для смежных искусств, что процесс нахождения образа, определенный по системе Станиславского и в терминах, приложимых к мастерству актера, на самом деле охватывает и другие искусства и что если система организует и облегчает работу актера, то ту же помощь она может оказывать и художнику». Любопытно, что именно эту проблему затронула в статье «Уроки Станиславского», написанной в начале пятидесятых годов, критик Вера Смирнова. Вспоминая о книге Н. М. Горчакова «Режиссерские уроки Станиславского», она замечала, что в «школе» Станиславского можно многому научиться и писателю. «Именно поэтому, — писала Смирнова, — я и обращаюсь к этой книге, чтобы подчеркнуть то общее, что важно в воспитании равно и актера, и художника, и литератора». Это «общее» имел в виду Акимов.

Он не ограничился только постановкой вопроса, а конкретизировал свою мысль, ссылаясь на оформление отдельных спектаклей Художественного театра. Декорации здесь часто оказываются лишенными «отношения к изображаемому», «заменяют образ штампом, не «общаются» с партнерами — пьесой, актерами и музыкой, то есть совершают все смертные грехи против учения Станиславского». Ссылаясь на принципы «системы», которые могут стать основополагающими не только в творчестве актера, Акимов, вольно или невольно, основывается на более или менее внешних требованиях Станиславского, избегая при этом как раз той сферы, в которой они наиболее реальны, — сферы актерского творчества. Однако сказанного им достаточно, чтобы мы могли убедиться в том, что иные из его полемически-нарочитых выпадов по адресу «системы» предназначались не ей самой, а всему, что подделывалось под нее и прикрывалось ею.

На творческие взгляды Акимова издавна оказывало большое влияние прирожденное отвращение ко всяческому шаманству и столоверчению в искусстве, к бытовавшему в свое время в театрах возведению актерского творчества в ранг обряда. Будучи человеком трезвого реалистического мышления, **{47}** он буквально ненавидел многозначительные недомолвки и «полуслова» в разговорах об искусстве, атмосферу загадочности и непознаваемости, создаваемую вокруг творчества. Но коль скоро речь заходила именно об актерском искусстве, он, к сожалению, не отдавал себе достаточно ясного отчета в том, что не было ничего более чуждого учению Станиславского, чем подобный уход в область художественных тайн и догадок. Одним из враждебных ему явлений в искусстве было, по его собственному выражению, «огульное приветствование всего непонятного». Он любил рассказывать о чувствах, которые испытывал при встречах с такого рода «непонятным»: каждый раз, по его утверждению, ему приходилось делать выбор «между иронией и отчаянием». Нетрудно догадаться, что он предпочитал иронию. «Я прихожу, — говорил он — в нездоровое волнение, когда слышу теоретические тезисы, которые мне непонятны. Я чувствую, что отстаю, что не уследил за развитием теории и могу поэтому допустить множество ошибок в практической работе».

Действительные и вполне естественные опасения были здесь перемешаны с досадой. Чаще всего бывало так, что «нездоровое волнение» продолжалось сравнительно недолго. На смену ему являлось чувство превосходства «понятного» над «непонятным», обусловленного природой общества, в котором духовность только тогда духовность, когда она принадлежит всем. Он начинал подозревать, и, разумеется, не без оснований, что «непонятному», если уж оно утвердилось в искусстве, любят покровительствовать высокомерное равнодушие и надменное умствование и что если это «непонятное» чуть поскрести, то под его хрупкой оболочкой обнаружится отталкивающая пустота.

Он и раньше, изобретая и придумывая, отступая от жизненных пропорций и привычных пространственных конфигураций, стремясь к широким изобразительным обобщениям, в любом случае сохранял верность ясному и понятному в искусстве, естественной логике, которая не нуждается в украшающей и якобы возвышающей ее многозначительности. Но в последние годы жизни, в работах, которым суждено было завершить его творческую жизнь (в постановке «Свадьбы Кречинского», в завершенном им, к несчастью только в эскизах, оформлении комедии Шекспира «Конец — делу венец»), стремление к прозрачной простоте, жгучее желание быть воспринятым всерьез окончательно победило его каскадную изобретательность и озорство.

Даже независимо от достигнутых результатов сдержанное оформление «Свадьбы Кречинского», где действие комедии разворачивалось в демонстративно вырисованном и лишенном современного образного содержания павильоне, равно как и обращение к самой не комедийной из шекспировских комедий «Конец — делу венец», свидетельствовало о сложных, а в некоторых отношениях и противоречивых процессах акимовского развития.

Противоречивые тенденции обнаруживались и в прежних его работах театрального художника, мимо этого тоже не следует проходить. Изображаемые им на сцене фасады домов, сельские панорамы, городские пейзажи, интерьеры **{48}** казались иногда увеличенными макетами, которых еще не коснулось движение людей, или колебание воздуха, или само время. Им часто не хватало небрежности кисти, или непостоянства цвета, или живой прозрачности фона — примет беспокойной и взволнованной сценической живописи.

Станковисты обвиняли его на этом основании в плакатной прямолинейности, в излишней вычерченности создаваемых им сценических картин. Едва ли они были правы. Акимова судили по законам, которых он не признавал. Небрежных, по крайней мере внешне, мазков, размытых, утративших первоначальную определенность красок, импрессионистских, как бы растворенных в атмосфере и в ощущениях, в его спектаклях не было и не могло быть. Как художник и режиссер он жил в мире жестком и строгом; это его свойство можно было принимать или не принимать, но никак не ставить в вину. Оно связано с его художнической индивидуальностью и все с тем же жгучим желанием быть понятым до конца. С его индивидуальной поэтикой и неугомонной работой, с поиском, личностью. «Как человек терпимый, — подчеркивал он, — я готов уважать любые взгляды в искусстве. Но мне лично не хотелось бы говорить на языке, который понятен только мне самому и ни одному из моих слушателей. Я люблю общение и предпочитаю, чтобы меня понимали и даже могли ответить. И если я говорю зрителям что-то, то мне хотелось бы, чтобы этот разговор не был пустой болтовней, хотя бы и развлекательной, а чтобы я мог поделиться своими взглядами на вещи меня волнующие».

Он «делился своими взглядами» в работе художника, режиссера и литератора, выступая перед различными аудиториями, избегая половинчатости или недоговоренности, предпочитая во многих случаях осторожной неопределенности неосторожную резкость. Его размышления были продолжением творчества и одной из граней его. Почувствовав правоту в какой-либо одной сфере деятельности, он как бы проверял себя в другой. Теоретик торопился навстречу художнику, плакатист заявлял о солидарности с режиссером.

Известно, каким он был блистательным мастером театрального плаката. Плакаты его останавливали, заставляли улыбаться, думать и, что особенно примечательно, выражали с поразительной пластической ясностью самую суть его режиссерских и оформительских работ. Однажды А. Н. Афиногенов, глядя на акимовский плакат, выпущенный к постановке «Страха», сказал с нескрываемым удовольствием: «Вот и весь мой замысел!» Последняя в слове «страх» буква невероятно выросла на плакате и размашистым, гневным разбегом перечеркнула само понятие — ненавистное людям и унижающее их. Мысль, ради которой был поставлен спектакль, ворвалась в плакат и резким художническим штрихом заявила о себе. Все то же неодолимое стремление быть понятым, завоевать зрительское согласие, во что бы то ни стало убедить будоражило акимовское воображение, придавало последовательный характер всей творческой деятельности Акимова.

**{49}** Акимов прожил жизнь в стремительном движении, с активностью, которой даже в зрелые годы могли позавидовать молодые. До последнего дня он продолжал действовать — одновременно руководил театром, возглавлял созданный им в Институте театра, музыки и кинематографии постановочный факультет, ставил спектакли и оформлял их, писал книги и тоже оформлял их. Выступал в печати со статьями и фельетонами, работал над театральными плакатами, писал портреты и успевал заниматься любимой им фотографией.

Он мог бы сказать словами своего любимого драматурга Евгения Шварца: «Интересно все». Конечно, многое было ему интересно в силу профессиональных обязанностей: воспитание молодых актеров и формирование современного репертуара, поиски «незаигранной» классики и никогда не использовавшихся театральными художниками материалов. Эта последняя задача была не столь возвышенной с эстетической точки зрения, но он насмешливо сокрушался по этому поводу: «И я подвержен человеческим слабостям».

При обдумывании каждой из стоявших перед ним проблем он стремился избежать дилетантизма и верхоглядства, связывая их с социальными и нравственно-эстетическими идеями времени. Не отрываясь от работы, он мечтал о новом человеке и новом обществе, о новом художнике и новом искусстве. Впрочем, правильнее сказать, что эти мечты тоже были его работой.

Он жил в одном из архитектурно-гармонических и совершенных городов мира и как истинный ленинградец считал себя ответственным за его красоту. Это чувство было смешано с гордостью и ревностью, с сознанием своей причастности к судьбе великого города. На его архитектурное будущее он смотрел, именно в силу преданности, очень трезво. Город опасно рассматривать как одиноко возвышающийся перед нами архитектурный шедевр: «Остановить жизнь в ее материально-техническом развитии нельзя, надо с этим развитием считаться», — писал он на страницах журнала «Строительство и архитектура Ленинграда». Самым решительным образом отвергал он музейный консерватизм в решении градостроительных задач: «Где тот момент, когда надо воскликнуть: «остановись, мгновение, ты прекрасно!» — прекратить строить и начать только сохранять?»

В книге «Эстетика поведения», где была напечатана его статья «О хороших манерах», он с присущим ему логическим блеском доказывал, что «правильно выработанное поведение не только является большим вкладом отдельного человека в общество, но этот вклад немедленно начинает приносить самому вкладчику ценнейший в мире доход — хорошее расположение духа и оптимистическое настроение». С различных точек зрения рассмотрел Акимов ту сферу человеческого поведения и человеческого общения, где их форма становится вровень со смыслом и содержанием.

В отличие от многих художников, режиссеров или актеров, уверенных, что они достаточно полно высказываются своими произведениями, Акимов пользовался любой возможностью досказать свою мысль, развить ее, связать **{50}** с новым в жизни и творчестве. Так получилось у него и с «хорошими манерами». Соотнося внешнюю вежливость, воспитанность, деликатность, чуткость в окружающих с такими возвышенными и всеобъемлющими понятиями, как мировоззрение, духовный опыт и нравственная зрелость, Акимов как бы развивал мысль, которую на протяжении многих лет стремился доказать в искусстве, — мысль о содержательности формы.

В еще более широком смысле можно сказать, что его интерес к социальным проблемам, к разным аспектам жизни человека в обществе, связанный с его эстетической позицией, затрагивал часто неожиданные жизненные явления. В статье «О красоте для себя и для других», написанной в 1968 году и обнаруженной в его архиве, есть такие любопытные и парадоксальные строки: «Небесполезно вдуматься и в такой вопрос: на кого «работает» модница, на кого она тратит средства, труд, внимание, ради кого она следит за современным развитием эстетической мысли, для кого эти старания?»

Нужно обладать акимовской удивительной фантазией, для того чтобы увидеть в самоукрашении модницы проявление некоего общественного альтруизма. Акимова нисколько не интересовали личные, не слишком серьезные притязания франтихи. Он обращался непосредственно к общественному результату этих притязаний и проявлял выходившую далеко за пределы искусства социально-нравственную требовательность. «Если обжора, — продолжал он, — объедающий семью, заботится только о себе, или пьяница, пропивающий зарплату, не несет в себе и малейшего альтруизма и заботы об обществе, а наносит этому обществу несомненный ущерб, то человек, заботящийся о красоте своей внешности, «вертящийся перед зеркалом», приходя к нужному результату, обслуживает только окружающих…» «И встречая на улице красиво и со вкусом одетых людей, мы неизменно получаем от этого удовольствие, так же как, проходя мимо красивых зданий, памятников, сооружений, всегда замечаем, как повышается наше настроение».

Чем более зрелой становилась деятельность Акимова — режиссера, художника, литератора, тем отчетливее звучал ее пафос, неделимое внутреннее содержание и всеобъемлющий этический смысл. Он был истинным сыном своего времени, и, должно быть, именно поэтому прошлое и будущее как бы совмещались в его воображении. В докладах и выступлениях, в беседах с учениками и со страниц «Комсомольской правды» он призывал молодежь уважать традиции, разумеется, не потому, что старое было лучше нового, а потому, что подлинное в искусстве всегда возвышалось над преходящими ощущениями и пристрастиями, и еще потому, что в него издавна вложен и в нем сохраняется великий опыт, своей энергией обращенный в будущее.

Мир, в котором он жил, был полон движения, многообразия. Акимов в полном смысле слова не давал на протяжении всей жизни покоя воображению, зрению и слуху. К нему самому можно отнести слова, сказанные им в одном из докладов: «Профессия, в конце концов, не является тем замкнутым **{51}** кругом интересов, в котором живет или должен жить советский человек… Как только личность вырастает и обретает в своей области какую-то значимость для человечества — критерий профессиональной принадлежности стирается».

Конечно, критерий стирается не всегда и далеко не полностью, но о самом Акимове совершенно недостаточно было бы сказать, что он был выдающимся режиссером, художником, литератором и педагогом. Он утвердился в разных творческих профессиях, но не разделил себя между ними. В памяти и в истории культуры он остался выдающимся человеком нашего времени, труд и талант которого с честью послужил народу и искусству.

У всякого литературно-художественного или теоретического наследия есть своя динамика. После смерти автора написанное им начинает как будто бы жить новой жизнью, и остановить эту новую жизнь нет, вероятно, ни возможности, ни смысла. Так происходит и с тем, что оставлено нам Николаем Павловичем Акимовым.

Собранные вместе экспозиции, статьи и выступления Акимова обнаруживают глубокую и бескомпромиссную связь со временем, с порожденными им крайними суждениями, пристрастиями и доводами. Современный читатель не во всем согласится с Акимовым, возможно отвергнет некоторые его оценки и без труда обнаружит несостоятельность иных акимовских прогнозов. Однако в любом случае этому читателю небесполезно обратить внимание на значащиеся под статьями даты; без них многое в акимовской трактовке нашего художественного развития, в представлениях о театральном будущем или в сокрушительной критике цветного кинематографа, да и во многих других высказываниях, — не может быть понято правильно.

Как всякому живому, яркому и беспокойному художнику, Акимову был в немалой степени присущ исторический субъективизм. Он не умел и не хотел жить вне времени, в отрыве от своего поколения, его взглядов, понятий и вкусов. Но, быть может, именно этим так притягательно и, я бы даже сказал, так актуально его литературно-теоретическое наследие, даже в тех случаях, когда мы расходимся с ним во мнениях и оценках, — его рассуждения о «правах и обязанностях» комедии, о профессии театрального художника, о проблемах жанра в сегодняшнем искусстве или о путях обновления сценической площадки.

Николаю Павловичу Акимову не довелось участвовать в составлении этих двух его книг. Кто знает, может быть, он распорядился бы написанным и сказанным иначе, чем это сделано в настоящем издании, признав что-то устаревшим, а что-то исторически неподтвержденным. Но в том, что может показаться торопливому читателю устаревшим, и в том, что в самом деле оказалось развеянным ветрами художественных десятилетий, продолжает жить неспокойная, несговорчивая и плодотворная мысль художника, энергия его таланта и его всепоглощающей любви к искусству.

С. Цимбал

# {52} От составителя

Большая часть написанного Н. П. Акимовым была опубликована при жизни автора в двух книгах: «О театре» (Л.‑М., «Искусство», 1962) и «Не только о театре» (Л.‑М., «Искусство», 1966). Некоторые статьи для этих книг были заново отредактированы автором. Обе книги, оформленные самим Н. П. Акимовым, вызвали широкий читательский интерес.

Данное издание, состоящее из двух книг, включает статьи из двух предыдущих изданий, преимущественно из разделов «О спектаклях», «О режиссуре», «Внешность спектакля», «Веселый театр». Однако большую часть настоящего издания составляют новые и малоизвестные материалы. Впервые публикуются режиссерские экспликации, сохранившиеся в архивах музея Театра комедии, доклады и выступления Н. П. Акимова из фондов ЦГАЛИ (подготовленные к печати и откомментированные К. Н. Кириленко). Здесь собраны также ранние статьи и заметки Н. П. Акимова из журналов и газет, не вошедшие в книги «О театре» и «Не только о театре», и последние его выступления: некоторые из них появились в печати уже после его смерти. В основном издание построено по тематическому принципу, что продиктовано стремлением по возможности полно показать разные стороны многогранной деятельности Н. П. Акимова, театрального художника, режиссера, теоретика, руководителя театра.

**{53}** В обращении к читателям книги «О театре» Н. П. Акимов заметил полушутя: «Перечитав собранный материал, автор пришел к следующим выводам:

Что сегодня, в 1962 году, он подписывается под любой из предлагаемых здесь статей, как бы давно она ни была написана. Это само по себе может свидетельствовать о стройности его взглядов, или, если кто так сочтет, заблуждений.

Что ряд проблем, которые волновали автора немало лет тому назад, к сожалению, еще не разрешены и сегодня и автор может лишь повторить сказанное по этому поводу ранее. Таковы, например, проблемы советской комедии».

Именно этой теме посвящено большинство статей предлагаемой книги, так как автор убежден, что многие до сих пор недооценивают этого жанра и той роли, которую он мог бы сыграть в общем развитии советского театра.

Все те статьи из книг «О театре» и «Не только о театре», где Н. П. Акимов развивает свое понимание законов комического, концепцию жанра и его специфики, включены в настоящее издание. Чтобы более полно представить эволюцию взглядов Н. П. Акимова, здесь публикуются его статьи из театральных журналов конца 1920‑х – начала 1930‑х годов. Большинство из них собрано в первой книге данного издания, куда вошли также статьи и заметки, характеризующие особенности искусства Акимова, его взгляды на театр. Однако высказывания и замечания Акимова о комедии можно встретить и в других статьях, в частности в докладе о театральных жанрах (1943), в режиссерских экспликациях.

В материалах, посвященных театрально-декорационному искусству, затронуты разнообразные вопросы — от роли художника в современном театре до технического оснащения сцены, от принципов оформления спектакля до театральной рекламы и проекта нового театрального здания. Статьи, посвященные оформлению отдельных спектаклей — «Разлом», «Страх», «В понедельник в 8», — конкретизируют общие положения, высказанные Н. П. Акимовым в проблемных статьях.

Вторую книгу открывают статьи о режиссуре. Первая статья, помешенная здесь, датируется 1939 годом, то есть она написана на основе четырехлетней практической работы Акимова в качестве главного режиссера Театра комедии. Статья «О принципах игры» знакомит с особенностями формирования труппы Театра комедии. Остальные статьи трактуют общие проблемы развития современной режиссуры, ратуют за разнообразие режиссерских приемов, богатство стилей и жанров.

Особое место среди публикуемых материалов занимают режиссерские экспликации. Это важная часть творческого наследия Н. П. Акимова, и здесь она представлена во всей возможной полноте. Собраны экспликации, подготовленные к печати самим Н. П. Акимовым: «О постановке «Гамлета» Шекспира **{54}** в Театре имени Вахтангова», из книги «О театре». Режиссерские экспликации «Сида» Корнеля и «Горячего сердца» А. Н. Островского после смерти Н. П. Акимова были подготовлены к печати С. Л. Цимбалом. Публикуются впервые режиссерские экспликации «Скончался господин Пик» Ш. Пейре-Шапюи, «Двенадцатой ночи» Шекспира (постановка 1964 года).

Материалы расположены, как правило, в хронологическом порядке, за исключением отдела «Режиссерские экспликации и заметки», где развернутые, подробно разработанные режиссерские доклады помещены в самом начале, а затем идут статьи и беседы, примыкающие по характеру к режиссерским экспликациям. Материалы, сохранившиеся частично, в виде стенограмм или записей, подвергнуты редакционной правке.

Статьи, как правило, датируются по времени их опубликования, в некоторых случаях — по времени их написания, в соответствии с датой, указанной самим автором.

Явные ошибки и опечатки, обнаруженные в ранее опубликованных текстах, исправляются без специальных оговорок. В ряде текстов делаются некоторые купюры, чтобы избежать повторов. Купюры обозначаются отточием, заключенным в квадратные скобки.

Сборник составлен и откомментирован (кроме материалов ЦГАЛИ) В. М. Мироновой.

Впервые публикуемые материалы предоставили для настоящего издания ЦГАЛИ и музей Театра комедии.

# {55} Об искусстве театра

## {57} За разнообразный театр Совершенно частное мнение в полном дискуссионном порядке[[1]](#endnote-2)

Характерным отличием современного метода оценки театральной продукции является наличие совершенно конкретных требований, предъявляемых к каждому оцениваемому спектаклю. Формула, гласившая, что каждое произведение искусства нужно судить по законам, из него вытекающим, уступила место требованию судить произведение искусства по законам, для него приготовленным. Это обстоятельство заставляет особенно внимательно подходить к определению этих законов. Малейшая ошибка или недосмотр ответственной теа-критики, отражаясь на производстве, может нанести существенный ущерб.

Мало того, театру, как и всякому иному виду искусства, как и всякому растущему и развивающемуся делу, свойственно приносить, помимо достижений, предусмотренных и заказанных, полезные плоды, которые не могли быть предусмотрены, потому что они не значились еще в каталогах, не имея, быть может, еще своего названия.

Этот элемент новизны и неожиданности совершенно необходим искусству, так как в искусстве точная отстоявшаяся теория обычно приходит лишь вслед за практикой. Подобно тому как в хозяйственных планах отводится место непредвиденным убыткам (утечка, усушка), в планах художественных нужно отводить место непредвиденным прибылям и достижениям.

**{58}** Когда мальчику шьют штаны, их нужно кроить не точно по мерке, а на вырост, учитывая рост молодого организма. Иначе одежда, еще не сносившись, окажется негодной, не налезет на выросшего обладателя ее.

Впрочем, в наши дни это явление, в свою очередь, принесло неожиданную, но нерадостную разновидность. Выпуск критических штанов одного, строго определенного размера заставил театральных мальчиков регулировать свой рост применительно к штанам. Иным удалось просто задержать свой рост.

Эту способность применяться к внешним формам можно использовать и в положительном смысле. Нужно попробовать сшить этим гибким ребятам большие штаны с запасом и этим побудить их к быстрому росту. Другими словами, увеличив требования, мы ускорим развитие. Но о требованиях следует внимательно подумать.

Деление на различные жанры было присуще театру в отдаленнейшие времена его существования. Следует думать, что погребальные игры первобытных народов существенно отличались от свадебных или военных. С усложнением культуры могла происходить лишь дальнейшая дифференциация театров. Во времена упадка, разложения разные театры служат совершенно различным целям. В периоды подъема, при существовании единой общей цели, все театры должны быть направлены к этой цели, но отнюдь не должны сливаться, превращаясь в единый театр.

Если и не все дороги ведут в Рим, то во всяком случае несколько, и не следует их загораживать, оставляя лишь одну, так как на этой одной будет теснота и давка.

От каждой данной болезни существует целый ряд лекарств. Их прописывают применительно к больному. Советский театр, призванный врачевать болезни и язвы нашего быта, не должен сужать своей аптеки. Одно и то же содержимое может быть подано в многообразных формах. И наверное, среди колоссального числа пациентов-зрителей советских театров намечаются одни группы, которым следует вливать горькое лекарство прямо в рот, и другие, которые его выплюнут, если его не заключить в некую развлекательную облатку. Да наконец, и лекарства бывают различные. От всех болезней не лечат хиной.

Советский театр внешне богат жанрами. Драма, опера, балет, оперетта, мюзик-холл. Так и Чичиков был богат крестьянами. Одна небольшая деталь портила дело. Крестьяне были мертвы. На поверку все богатство составлял один. Не так ли обстоит дело и у нашего театра? Пора отдать себе отчет, что единственным живым жанром является драма. Весь путь и развитие советского театра строго ограничены **{59}** руслом драматического театра. Три загримированных мертвеца и один мертворожденный выкидыш продолжают украшать «ревизские сказки», и даже кое-кому удается порой получить ссуду под эти мертвые души, но фактически только драматический театр можно всерьез принимать в расчет, и только он выполняет свою социальную функцию. Характерно в данном случае и общественное отношение к покойным театрам. Пониженные требования к тематике. Терпимость. Вместо узких штанов — саван. По инерции периодически пробуют что-то требовать, чего-то добиваться. Мертвеца подымают, ставят в живую позу, он опять падает. Зрелище отвратительное. И совершенно безнадежное.

Тем временем драматический театр осознал себя единственным театром современности, обязанным выполнить все требования, современностью предъявляемые. Двенадцать лет пройденного пути научили его простой истине, что трупы не работают и не плодятся.

Сознание своей ответственности, необходимость ответить всем театральным запросам страны привели к интереснейшему факту. Внутри драматического театра стали зарождаться недостающие жанры. Указания на это можно найти в многочисленных рецензиях, отзывах, декларациях. Порой театр пугается этого явления. Один режиссер, как огня, боится, что его хороший спектакль назовут мюзик-холльным. Другой в предпремьерном покаянии стыдливо предупреждает, что его спектакль носит характер ревю, и, видимо, очень этого стыдится. В одном драматическом спектакле критика подозревает основы оперы будущего, другой драматический театр замечательно ставит оперетты[[2]](#endnote-3), не располагая даже необходимыми, казалось бы, силами, но старается перемежать их чисто драматическими спектаклями, что ему удается гораздо хуже.

Эта боязнь, этот стыд, ошибочно поддерживаемый прессой, сильно тормозит нормальное развитие подобного явления.

Надо, наконец, понять простую истину. Нам нужны новые театры новых различных жанров. Родить эти театры может только театр высокой, но при этом современной культуры, то есть театр драматический. Мертвецы не рожают.

В какие внешние организационные формы выльется это явление, сказать еще нельзя. Будут ли наши лучшие театры чередовать в своем репертуаре спектакли разных жанров, выделят ли из своего организма новые молодые организмы иного жанра или просто специализируются сами на каком-либо наиболее им присущем жанре — покажет будущее.

Сейчас период беременности. Убедительная просьба к критике — не бейте по животу.

**{60}** Поймите, что именно эта беременность драматического театра новыми театрами приводит к разнообразным формам спектакля.

Советскому зрителю нужен служащий единой цели развлекательный театр наряду с другими театрами. Доказательством этой нужности является существование недопустимых по качеству развлекательных театров.

Правильнее примириться с хорошим развлекательным спектаклем, родившимся в не предназначенном ему театральном здании, чем душить младенца во имя устаревшей «табели о жанрах».

Не надо бояться разнообразия формы.

Не надо стричь под одну гребенку. Пользуйтесь машинками для стрижки волос хотя бы трех различных номеров.

1929

## {61} О путях мюзик-холла[[3]](#endnote-4)

В жизни наших музыкальных развлекательных театров особенно печальны история, развитие и положение театров, изысканно именуемых «мюзик-холлами».

Мы убеждены, что на территории Советского Союза не найдется театра, который бы, с одной стороны, так часто и так охотно перестраивался и реформировался, а с другой стороны, вызывал такое упорное и хроническое осуждение, как наши мюзик-холлы.

Нет никакого сомнения в том, что такое положение обусловлено какими-то глубокими, внутри лежащими причинами, влияющими на всю работу этих театров, так как если бы таких причин не было, то наряду с неудачами хотя бы изредка проскакивали какие-то безусловные удачи, как бывает во всяком театре в самом худшем случае. Однако удел мюзик-холлов однообразен и монотонен: что бы они ни сделали, общественность единогласно заявляет: это не то.

Глубокие причины наших мюзик-холльных неудач лежат прежде всего в условиях зарождения этого театра. Если мы стремимся овладеть и освоить лучшее из буржуазной культуры в любой области, то решающим моментом в этом процессе является отбор тех достижений этой культуры, которые стоит и нужно осваивать. Так, в драматургии мы предпочитаем Шекспира — Дюма-фису, в литературе — **{62}** Бальзака — Полю Морану[[4]](#endnote-5), в живописи Делакруа — послевоенному экспрессионизму. И если этот отбор здорового, нужного и подлинно талантливого тщательно производится внутри рамок искусства, то заведомо отбрасывается выходящая за эти рамки развлекательная гниль в виде бульварных романов, порнографических картинок и прочей «художественной продукции», играющей не последнюю роль в легкой художественной промышленности Запада:

Теснейшим образом примыкающие к этой промышленности западные мюзик-холлы, по сути, вместе с изданиями «художественных» фото под заглавием «64 позы любви» и легальной порнографией ведут огромную массовую работу по обслуживанию буржуазного зрителя, — работу, диаметрально противоположную по целям и по средствам основным положениям советского искусства.

Нет спору, что родившиеся в западных мюзик-холлах, вернее, порожденные спросом этих театров, отдельные формальные достижения того или иного актера или ансамбля представляют собою значительную ценность и, быть может, достойны пересадки на нашу почву, однако самые основы жанра, как представления, собранного из отдельных номеров, не имеющих никакой идейной связи и направленности, объединяемых лишь принципами показа голых тел и наворотом бессмысленной, ошарашивающей рекламы, — резко противоречат основам советского театра.

Основной критерий при оценке советского спектакля — это учет силы и правильности воздействия на зрителя, в какой бы форме, хотя бы и развлекательной, это воздействие ни производилось.

Не приходится доказывать, в какой мере впечатление понижается при разбитии спектакля на разрозненные номера.

Граждане советских республик не боятся вида голых людей; туалеты наших девушек в крымских санаториях и домах отдыха не отличаются особой сложностью, однако такой «показ наготы» в корне противоречит заветам западных мюзик-холлов; к счастью, эти заветы, в свою очередь, в корне противоречат нашим представлениям об искусстве и о морали.

Наконец, о вещественном оформлении, характерном для этого жанра.

Советский зритель, советский режиссер и советский художник за 16 лет культуры советского театра пришли к твердому убеждению, что вещь на сцене хороша тогда, когда она наравне с прочими элементами спектакля раскрывает его содержание. Больше того, определилось, что чем этих вещей меньше, тем выгоднее используется на каждую вещь внимание зрителя.

**{63}** Положение это действительно для всех жанров советского театра и в корне противоречит жанровым особенностям западного мюзик-холла.

Опыт многих театров доказал, что самодовлеющая роскошь оформления не импонирует нашему зрителю, и мы полагаем, что если бы для опыта удалось завалить сцену мюзик-холла сверху донизу страусовыми перьями, то наш зритель остался бы холоден к этому вернейшему для Запада средству воздействия.

Никто, однако, и не думал всерьез насаждать у нас западный мюзик-холл. Нелепость такого стремления была слишком очевидна. Даже когда изредка и в слабой форме происходило отдаленное приближение к нашему жанровому родоначальнику — впадал ли балетмейстер в томную эротику, пытался ли художник поразить зрителя не качеством, а количеством, прибегала ли дирекция к сборным программам, — общественность и пресса дружно сигнализировали опасность.

Существенно запомнить, что это случалось в моменты наибольшего приближения наших мюзик-холлов к существу жанра, то есть к западному мюзик-холлу.

Насколько легче было бы театрам работать, если бы наряду с запретными образцами существовал мюзик-холл классический, ну хотя бы «здоровых времен торгового капитала». Тогда, отмежевываясь от прогнившего послевоенного мюзик-холла, наши руководители знали бы, откуда черпать и что пересаживать.

Итак, поскольку в западных мюзик-холлах ничего подходящего для пересадки на нашу почву не обнаружилось, дело свелось к тому, что привезли вывеску с роскошным английским названием.

Нам кажется, что и название это более соответствовало бы той эпохе, когда увеселительные театры, для воздействия на жадных до заграничного купцов, назывались по-иностранному: «Шато де Флер», «Павильон де Пари», «Альказар» и т. д., наряду с ресторанами и гостиницами для приезжающих, а портной оказывался обязательно «из Парижа и Лондона». Будем надеяться, что стремление в наши дни создать театр «из Парижа и Лондона» никого серьезно не заботит.

Вероятно, кто-то случайно так назвал, не учтя той неизбежной путаницы, которая происходит от некритического освоения чужих вывесок. В связи с происходящим в литературе движением за чистоту языка уместно было бы заменить эту словесную парфюмерию членораздельным русским названием.

Особенно уместна была бы такая замена, во избежание дальнейшей путаницы, при окончательном решении основного вопроса: каким должен быть советский музыкальный развлекательный театр, **{64}** занимающий в ряду наших театров аналогичное положение мюзик-холла на Западе.

Важнейшим моментом, тормозящим развитие наших мюзик-холлов в любую сторону, является запутанность отношений между мюзик-холлом и эстрадой. Путаница эта, правда, не скрывается, а, наоборот, гордо красуется на вывеске театра — «Эстрадный театр мюзик-холл». Попробуем расшифровать эту кабалистику.

Положение первое. Эстрадные номера всех жанров не вырабатываются внутри мюзик-холла (для этого нет ни средств, ни времени, ни организационных возможностей), а готовыми поступают на сцену мюзик-холлов для включения их в очередную форму работы на этих площадках.

Таким образом, настоящего воздействия на качество и характер номера мюзик-холл оказать не может.

Положение второе. Самый состав эстрадных номеров обычно является тайной для мюзик-холлов, раскрывающейся перед самой премьерой. Текучесть номеров по «конвейеру» обеспечивает неожиданность в их составе.

Положение третье. Прессой и общественностью к мюзик-холлу предъявляются требования, как к творческому организму, направляющему свою работу, отвечающему на запросы, творящему художественные ценности и т. д.

При этом голая эстрадная программа расценивается как прорыв и банкротство. Необходимо осмысленное единое представление, с точки зрения руководства ГОМЭЦ, объединяющее в себе лучшие эстрадные номера (выясненные за два дня до генеральной репетиции).

Вывод. Задача эта непосильна даже гению. Положение концертного зала с обязанностями театра — абсурдно.

Однако, если бы к услугам дирекции мюзик-холла была вся наша эстрада, в любой момент готовая включаться в спектакль, и тогда абсурдность включения в готовый спектакль случайных номеров не уменьшится.

Формальная ценность самостоятельного номера заключается именно в его монолитности, законченности, замкнутости в себе самом. Как только такой номер включается в спектакль, перед ним открываются две возможности: первая — раствориться в спектакле, тем самым обесценив себя как номер, и вторая — остаться номером и тем разбить спектакль.

После хорошего вставного номера продолжение спектакля неизменно вызывает досаду, плохой же номер вреден сам по себе.

Положение это, правда в иных масштабах, давно известно культурному театру, который знает, насколько вредит спектаклю обособленное **{65}** поведение актера на сцене, разбивающее единство впечатления.

В условиях мюзик-холла этот закон, оказывается, действителен, что проверено многочисленными опытами.

Ни один сколько-нибудь осмысленный спектакль не выдерживает, без крайнего ущерба, введения искусственно вставленных номеров.

Но, поскольку такое введение номеров считается жанровой особенностью мюзик-холла, естественно напрашивается следующий выход из положения, а именно: организация спектаклей бессмысленных. Такой спектакль обычно называется обозрением.

Текст обозрения пишется автором, по соображениям, не имеющим никакого отношения к искусству, согласным на всяческое попрание своего авторского достоинства. Он как бы меняет свое авторское перо на тиски переплетчика, так как его обязанность — объединить общим корешком чужие номера с чужим текстом, а также несколькими отчаянными фразами логически и идеологически связать двадцатиминутный номер на турнике с литмонтажом из Пушкина.

Настоящее, «стопроцентное» обозрение — всегда халтура. Как только в нем появляются признаки искусства, оно неизменно теряет свою специфику, делается пьесой, в него не влезают вставные номера, и мюзик-холл катастрофически теряет «чистоту жанра».

Таково вкратце влияние эстрадных номеров на мюзик-холл. Со своей стороны, мюзик-холл на эстрадные номера, как указывалось, никак не влияет. Совершенно иначе стоит, разумеется, вопрос об использовании на сцене эстрадных сил вне номера.

Нетрудно представить, как отражаются все эти противоречия на повседневной работе.

За все время существования наших мюзик-холлов в практической их работе ни разу не возникал, например, такой основной для всякого театра вопрос, как единый метод актерской игры, да он и не мог возникнуть при том «производственном» подходе, который существовал в этих театральных помещениях.

Каждый участник спектакля приходил на сцену со своей школой и не имел ни возможности, ни желания за короткий срок репетиций применяться к партнеру. Стилистический разнобой, порожденный организационными методами, находил себе поддержку в убийственной для театра теории «монтажа аттракционов». Теория эта, по названию заимствованная, кажется, у Эйзенштейна[[5]](#endnote-6), зародилась в недрах мюзик-холлов и явилась как бы теоретическим оформлением и узаконением их безобразной практики.

Представьте себе театр, в котором постоянными элементами являются дирекция, бухгалтерия, кассир, администратор, буфетчик и **{66}** уборщица, а творческий актерский состав нанимается на программу или постановку.

Понятно, что мюзик-холльный актер — случайный прохожий, зашедший на месяц в данное помещение, — весьма мало был заинтересован в нахождении жанра советского мюзик-холла. А если у него и рождался такой интерес, к концу месяца не оказывалось времени для его применения: менялась программа. Заходили новые прохожие.

В громадном большинстве случаев к контингенту прохожих принадлежали и те гастролеры, которые возглавляли художественную работу в каждом отдельном случае. Практика мюзик-холлов в области репертуара свидетельствует о том, что низкий уровень драматургии из несчастья стал обращаться в традицию. Существуют теоретики этого жанра, которые утверждают, что для мюзик-холльного спектакля необходима облегченная драматургия с упрощенным сюжетом и пониженными для доходчивости литературными качествами, приближающимися к опереточному либретто. Вряд ли нужно доказывать порочность такого подхода, заимствующего у соседних театров то, с чем эти соседние театры сами ведут борьбу.

Однако подход этот успел внушить драматургическим кадрам убеждение, что всерьез с мюзик-холлом лучше не связываться, так как там все равно пьесу испортят, и что этот театр имеет странную потребность питаться халтурой.

На позиции драматургов, к сожалению, стоят очень многие театральные работники. Не будет ошибкой утверждать, что работать в мюзик-холл квалифицированные силы идут неохотно, во всяком случае когда речь идет о постоянной работе. Случайная работа налаживается легче, но обычно на одних и тех же основаниях: качество работы бывает значительно ниже, чем допускают возможности данного работника, а оплата — значительно выше, чем тот же работник расценивается в других театрах. Гастролеры из «высоких жанров» относят как бы часть гонорара на покрытие позора от общения с мюзик-холлом.

Все перечисленные язвы мюзик-холла, от глубоких до поверхностных, тем более досадны, что, на наш взгляд, есть все объективные возможности для того, чтобы эти организации превратились в первоклассные советские театры нового, не имеющего еще точного названия жанра. Первым залогом этого является общий рост советского театра, — рост, при котором, при затрате известных усилий, должно оказаться возможным вытянуть один из театров из прорыва.

Затем, как ни странно это покажется, за спиной мюзик-холлов, при огромном отрицательном опыте, есть и значительное количество опыта положительного. Правда, этот положительный опыт всегда **{67}** оставался незаметным для зрителя, ибо растворялся в огромном количестве дешевки и пошлятины.

И часто в наиболее неудачных по общим результатам постановках проскальзывали вехи для будущего жанра. Огромным стимулом для перестройки мюзик-холлов является то количество специфических актерских сил, разбросанных по эстрадам или зажатых в тесных для них рамках драматического театра, которое, будучи объединено в правильно организованный коллектив, могло бы развернуть свои возможности с исключительным блеском.

Здесь мы вплотную подходим к вопросу о создании советского синтетического театра[[6]](#footnote-2).

Нередко театральные декларации обычно складываются, во-первых, из энтузиастических заклинаний и, во-вторых, из сложной наукообразной формулировки. С одной стороны, такая декларация неопровержима, ибо кто может возразить против того, что театр строит свою работу на марксистской базе, с другой стороны, эта декларация ничего не говорит, так как сложная формулировка расшифровке не поддается и, следовательно, ни к чему не обязывает.

Постараемся в ясных выражениях, не делая деклараций, объяснить, что мы считали бы верным и нужным сделать с мюзик-холлом. Существуют театральные жанры: драма, опера, балет, пантомима; кроме того, цирк со всем богатством его жанров, кроме того, ряд эстрадных жанров, не входящих в перечисленные большие жанры.

Каждый театр доносит до зрителя содержание своей работы своими жанровыми средствами.

Между большими жанрами существуют отдельные сближения (оперы с балетом, оперы с драмой, цирка с балетом и т. д.).

Возможна организация театра, установившего своим жанром пользование наиболее разнообразными выразительными средствами, наибольшим богатством материала. Есть основания думать, что при умелом пользовании такая смена средств воздействия придаст особую силу каждому средству, разумеется, если все выразительные средства будут работать в одном направлении, а именно раскрывать содержание спектакля.

**{68}** Практически, в наших советских условиях, организация такого театра имеет смысл только в том случае, если выразительные его средства окажутся способными воплощать полноценное содержание не ниже того, которое под силу драматическому театру. Равнение в этом отношении, скажем, по оперетте делает бессмысленной затрату энергии на поиски этого нового жанра. Полноценность содержания определяется не столько его сложностью, сколько его качеством.

Из репертуара такого театра нужно исключить сложные философские и философствующие произведения, лучше выражаемые средствами драмы.

Однако действенная советская комедия и огромная часть классики должны быть под силу этому театру. Из области классики прежде всего следует обратить взоры на те эпохи, когда театр не подошел еще к современному четкому жанровому делению.

Запасы такой драматургии огромны. Театр Мольера, елизаветинской Англии, испанцы — все они плохо умещаются в рамках нашего драматического театра.

И наконец, основное, на что должен рассчитывать такой театр, — это на собственную советскую драматургию, растущую в нем, с ним и для него.

Первым основанием для такого театра должен явиться актерский ансамбль, состоящий из актеров разных жанров, но, однако, идейно заинтересованных в строительстве этого театра.

Ансамбль этот должен пройти этап студийной работы, на которой он проверит свои методы, свои взаимоотношения и свой состав.

Все работники, привлекаемые к строительству этого театра со стороны (композиторы, автор, балетмейстер, художник и т. д.), должны быть вовлечены и захвачены общими интересами.

Каждый представитель отдельного жанра внутри ансамбля должен иметь склонность к соседним жанрам. Так, например, далеко не всякий драматический актер может быть в таком коллективе, от него потребуется, вдобавок к его основным навыкам, способность к четкому движению и вокалу, как от циркача — выразительность с приближением к пантомиме и т. д.

Однако каждый актер сохраняет свою основную специальность. Качество хора не должно определяться его умением ходить по канату, как не обязательно канатоходцев заставлять петь хором.

Стремление во что бы то ни стало составить труппу из универсально-синтетических актеров, играющих по системе Станиславского, а также и на всех музыкальных инструментах, одновременно отбивая чечетку, на наш взгляд, стремление утопическое, перегиб, только запутывающий сущность вопроса.

**{69}** Заключая в себе все нужные жанровые разновидности, труппа такого театра, объединенная на четкой формальной платформе, должна в экспериментальной работе намечать контуры будущего театра.

При этом необходимо учитывать следующее:

Театральный эксперимент только тогда показателен и несет тот или иной вклад в разрабатываемый вопрос, когда он достигает степени художественного произведения.

Самый правильно рассчитанный и умело построенный эксперимент может привести экспериментаторов и зрителей к совершенно иным выводам, если он неубедителен по качеству.

Вещественным доказательством в спорах искусств могут служить только произведения искусства.

Организованная 1 сентября 1933 года экспериментальная мастерская при Ленинградском мюзик-холле поставила себе задачей иными путями идти к созданию советского синтетического театра.

Первым положением явился вопрос организации актерского коллектива, сознательно заинтересованного в поисках нового жанра. Методы подбора актеров резко отличались от мюзик-холльной практики.

Общая культура актера, потенциальные возможности и его идейная заинтересованность явились не меньшими критериями, чем его профессиональная готовность в момент поступления или «кассовость» его имени. Кстати, для проверки идейной заинтересованности представился удобный случай. Руководство мастерской не решилось взять на себя задачу найти новый жанр в два с половиной месяца — максимальный срок оплаты репетиционной работы, возможный для дирекции. Решено было перейти на более длительный подготовительный срок и на иные условия.

Труппа составилась из 22 работников драмы, эстрады и цирка, способных к взаимному пониманию и жанровому сближению[[7]](#endnote-7).

Репертуарные заготовки начались задолго до открытия мастерской. После многочисленных переговоров наладился контакт с драматургом Шварцем, перед которым была поставлена нелегкая задача написания пьесы на современную тему, отвечающую новым жанровым заданиям и одновременно не являющуюся «облегченной драматургией»[[8]](#endnote-8).

Однако опыт доказал, что и эта задача требовала значительно больших сроков, чем на это можно было ассигновать: заказанная пьеса явится уже второй работой театра.

Итак, пока создавалась советская пьеса, мастерская обратилась к классике[[9]](#endnote-9).

Режиссерская экспозиция этого спектакля не была готовой предпосылкой к работе, но разрабатывалась постепенно совместно с коллективом работников, причем наиболее ответственная сторона — переход **{70}** драматического текста на синтетические средства — устанавливалась на репетициях.

Такое осторожное нащупывание формы спектакля происходило из желания избежать опасности неорганического смешения жанров.

Мастерская не ставила себе утопической задачи в одном спектакле найти законченную форму нового жанра.

Задачей этого нового спектакля является желание доказать, что полноценное драматургическое произведение возможно интерпретировать разнообразными выразительными средствами без ущерба для качества драматургического материала.

Эта первая, предварительная задача, в случае ее удачного решения, открывает, как нам кажется, подступы к новому жанру.

1934

## {71} Не будем нарушать условий игры[[10]](#endnote-10)

Какова должна быть советская комедия? — вот вопрос, на который не может быть ответа. Точно так же нельзя указать, как написать книгу или как приготовить кушанье. Такие вопросы немедленно рождают контрвопросы: какое именно кушанье — суп или жаркое, какую именно книгу — роман или учебник?

О какой именно советской комедии идет речь?

Советскому театру нужно многообразие жанров. Оно существует уже и так, явочным порядком. Остается это многообразие легализировать и тогда говорить в отдельности о путях каждого жанра. Наследие прошлого принесло нам целый ряд комедийных жанров. Каждый из них имеет свои формальные законы и границы. Весьма возможно, что советская культура породит новые разновидности этих жанров, и это будет особенно ценным. Однако смешение целого ряда жанров в одну кучу под названием «комедия» не только не раскрепощает авторов, а, наоборот, ставит на их пути почти непреодолимые препятствия.

Жанровая терминология, сложившаяся в чуждых нам условиях далеких от нас времен, не принесет нам никакой пользы, если мы будем подходить к ней исторически и археологически. Мы должны установить собственную классификацию, такую же условную, как **{72}** всякая классификация, исходя из реальных потребностей нашего театра.

Исследуя классическое наследие, мы должны обратить внимание на те жанры и в тех фазах развития, традиции которых могут оказаться плодотворными для нашей драматургии.

В классике, которой мы пользуемся, мы можем насчитать следующие комедийные жанры: 1) высокая комедия, 2) фарс, 3) комедия-водевиль, 4) оперетта, 5) фантастическая комедия.

Некоторые из этих полезнейших в театральном хозяйстве терминов имеют у нас хождение только в ругательном смысле.

Фарсом называют комедию, когда о ней хотят дурно отозваться, неудавшийся персонаж называют «водевильным» и т. д.

Постараемся пересмотреть содержание этих понятий под практическим углом зрения применимости их в нашем обращении.

Смешение высокой проблемной комедии с водевилем или фарсом обнаруживает, что персонажи одной и другой пьесы, совпадая социально, временно, географически и т. д., волею авторов погружены как бы в разные атмосферы и подчиняются разным законам притяжения, присущим каждой атмосфере.

Ощущение сценической атмосферы, свойственное драматургам прошлого, работавшим в отстоявшихся жанровых границах, притупившись у наших драматургов, с неожиданной силой проявляется у зрителя, остро реагирующего на всякую жанровую фальшь.

По-видимому, жанр является неким круговым условием между драматургом, театром и зрителем, условием о приемах, в которых будет вестись игра.

Нарушение приемов игры неизменно рождает возмущение зрителя. Автор, позволивший себе без предупреждения с высокой комедии съехать на фарс, подобен шахматисту, внезапно перешедшему на бокс. Даже если удар, с точки зрения бокса, был красив и меток — такой ответ на ход противника вызовет всеобщее негодование.

Высокая комедия всегда проблемна. Автор ее излагает зрителю свою ценную мысль на примере абсолютно вероятных событий, которые случаются с изумительно правдоподобными людьми.

Высокая комедия не призвана смешить. Мягкая улыбка на вдумчивом лице зрителя — вот награда автору высокой комедии.

Если бы Афиногенов осознал себя прирожденным мастером высокой комедии, каким он является, — это освободило бы его от непосильной обязанности соединять в одну пьесу два жанра, увязывать проблемные монологи с каламбурами и ставить своих героев в неловкое положение.

**{73}** Переходим к фарсу.

Слово это печально ассоциируется в наших умах с двухспальными кроватями и порнографией, что совершенно напрасно.

Этот древнейший термин в наше время может быть приложен к тому жанру комедии, который, установившись во Франции в 80 – 90‑х годах прошлого века, обосновался в нашей драматургии. Фарс еще очень реалистичен. Атмосфера его — смешные, но вероятные события, развивающиеся в фотографически убедительной среде.

Фарсу чужда действенная гипербола. Фарс непрерывно проверяется допустимой вероятностью его событий, разрешая одну условность — словесные остроты, распределенные среди всех персонажей. Фарс обязан смешить.

Характернейшим фарсом является «Чужой ребенок» Шкваркина. Все упреки, обращенные в свое время к этой пьесе, были упреками к высокой комедии, какой она никогда не являлась.

Потребность в советском фарсе необычайно велика. Это и есть как раз та пьеса для «Сатиры», а не для МХАТа, для театра «Комедия», а не для Александринского театра, где она, кстати, ввиду путаницы в терминологии, ставилась.

Следующим разделом является водевиль.

К разряду водевилей мы причисляем не только пьесы с куплетами и приплясыванием под занавес.

Контрольным моментом водевиля является реалистическое действие убедительных, но гиперболизированных персонажей, логически переходящее в невероятную, но убедительную в атмосфере водевиля фантасмагорию.

Водевилю присущ момент, когда реалистически развивающееся действие отрывается, подобно аэроплану, от земли и несется к иной, повышенной в возможностях атмосфере.

Чем лучше автор, тем мягче и незаметнее происходит момент отрыва.

У гениального водевилиста Лабиша техника этого отрыва доведена до труднодосягаемого блеска.

Атмосфера водевиля позволяет автору, отталкиваясь от знакомых зрителю фигур и положений, подыматься на фантастические высоты.

Фантастика водевиля ограничена, однако, законами физики. Она оперирует умножением и преувеличением любого бытового убедительного обстоятельства, приставляя как бы свободный авторский коэффициент к обычным бытовым качествам и положениям, но не переходя за реальную грань. В этом — мера реализма водевиля.

**{74}** Жанр фантастический располагает правом дальнейшего снижения меры реализма, вводя в условия интриги любое опровергающее законы физики обстоятельство.

Фантастическая комедия, представляющая огромный интерес для развлекательного театра, почти не использована нашими драматургами! Можно указать на интересный опыт Е. Шварца «Приключение Гогенштауфена». Некоторая неудача этого опыта лежит опять же в недооценке и незнании всех условий этого трудного жанра.

Трудно подсчитать, какой урон нашей драматургии нанесли существующие до сих пор не размежеванные по жанрам требования, которые к ней предъявляются.

На одном заводе вырабатываются плуги и зажигалки. И если бы кто-нибудь стал упрекать плуг за то, что от него не удается прикурить, а зажигалку за то, что ею как-то неудобно пахать, такого критика просто стали бы лечить у психиатра.

Когда же наши критики, посмотрев прекрасный фарс (а он уже существует), требуют от него ответа на высочайшие вопросы и всеобъемлющие обобщения, они остаются без вышеуказанной медицинской помощи. Хуже того: сбитые с правильного пути, драматурги пытаются в трюковой фарс втиснуть мировые проблемы или, наоборот, облекают содержание, достойное фарса, высокими комедийными формами.

В обоих случаях, в наказание за кровосмесительство основ различных жанров, за нарушение пропорций формы и содержания, победительницей в итоге оказывается театральная пошлость.

Кстати, пора покончить с мифическим театральным жанром, именуемым «сатирой». Пора понять, что сатира есть прием, качество, уклон, но не жанр в театре, хотя в литературе, может быть, она и является жанром. Все попытки насадить сатиру как жанр потерпели законную неудачу.

В Ленинграде театр «Сатиры» переименован в «Комедию» (вместо одной неточности — другая), в Москве он не переименован, но ставит фарсы и водевили, называя их комедиями, возникли далее теории о невозможности театральной сатиры в СССР, и никто не потрудился проверить, что сатира никогда театральным жанром не являлась и быть им не может, подобно лирике или пафосу.

Сатирическое начало может присутствовать в любом жанре. Разве мало сатиры в трагедии «Гамлет»? Разве мало сатиры в трагикомедии «Сид»? Насквозь сатирична высокая комедия Островского, водевили Лабиша, фарсы.

Но сатирическое начало, будучи характеристикой идейной направленности и угла зрения автора, не являлось и никогда не будет **{75}** являться обозначением жанра, то есть драматургической формы, как никогда не будет самостоятельного театра пафоса, начала, возможного во многих театральных жанрах.

Наша эпоха, строящая новый быт, должна уделить быту гораздо больше внимания, чем эпохи с бытом статическим. И если буржуазное бытописательство не шло дальше бесцельного копания в быте, то наше внимание, устремившись на быт, всегда будет активным вниманием. Нужно добиться такого значения этого внимания, чтобы после удачного фарса, метко указавшего на те или иные недочеты, проистекали общественные мероприятия, вплоть до новых правил уличного движения или — внутреннего распорядка.

Тематическая область и социальная функция фарса и водевиля весьма близки. Имеется, однако, одно существенное различие, касающееся главным образом качества персонажей и развития их действия. Фарс и высокая комедия, по-разному используя материал, имеют одно общее свойство, касающееся выбора материала. Это наиболее познавательные жанры. Они, а в особенности фарс, обязаны первыми из всех театральных жанров показывать на сцене все новое, что выдвигает жизнь. Новые типажи и новые положения в первую очередь освещаются именно этими жанрами, располагающими наибольшими средствами для подробной характеристики персонажа. Водевиль, где действенный наворот во много раз сложнее, использует, как говорилось, абсолютно реальное положение лишь как трамплин, как площадку для разбега. Персонажи водевиля, будучи всегда несколько сгущенными, по сравнению с их соседями из других жанров, не имеют сценического времени для детальной экспозиции. Поэтому выгодно, когда зритель водевиля сразу узнает основу персонажа, его типовой разряд.

Судьбы драматургии неразрывно связаны с судьбами театра. Проблема жанрового размежевания, насущная для драматургов, не менее важна и для нашего театра. Творческая нивелировка, являющаяся на сегодня главной опасностью в театре, ориентировка почти всех театров на методы МХАТа, с подменой этого прекрасного стремления подражанием стилю чеховских постановок МХАТа, скорее всего может быть парализована четким жанровым лицом драматургического материала.

Если Вахтангов учил, что каждая пьеса требует своего стиля постановки и своих окончательных методов игры, то хорошо добиться хотя бы того, чтобы каждый жанр получил в стенах театра свое, присущее ему звучание.

Размежевание театров по признаку мелких жанров вредно и неорганично для актерского коллектива, театр, вынужденный играть **{76}** одни фарсы, выдохнется и заштампуется так же быстро, как театр, играющий одни трагедии.

Не случайно, что все ведущие наши театры — многожанровы, одно-жанровые же театры («Сатира», «Комедия», «Оперетта») плетутся в хвосте театрального фронта.

Если в былые времена благополучно существовали театры фарса, то сейчас советский актер хочет, может и должен быть многогранен.

Вахтанговский театр, игравший «Синичкина» и «Булычова», Камерный — «День и ночь» и «Оптимистическую трагедию», Госет — Лабиша и Шекспира, — вот жанровый диапазон органически здоровых театров, вот тот жанровый климат, в котором развиваются такие актеры, как Щукин, Симонов, Коонен, Михоэлс.

Попытка в наши дни строить узкожанровые театры — нездоровая и ошибочная тенденция, годная лишь для поддержания таких организмов, от которых ждать уже нечего и которые, по-видимому, уже не способны к коренной перестройке, как, например, наши опереточные театры.

Но если мы когда-нибудь захотим на чистом месте строить новую, молодую советскую оперетту, нам это удастся лишь тогда, когда коллектив этого нового организма не будет замкнут в рамки одной лишь оперетты.

Вместе с тем жанровое разнообразие внутри каждого театра — могущественный стимул к разностороннему развитию актера и к обостренным поискам стилистического лица спектакля.

Определение автором своей пьесы термином «комедия» (уже в смысле высокая комедия), «фарс» или «водевиль» явится точной стилистической директивой для театра, гарантирующей автору нужное ему направление в работе.

Единый творческий метод театров, как показал опыт ведущих театров, ничуть не нарушается при таком подчинении жанру пьесы, а, наоборот, обогащается, сохраняя свое специфическое лицо.

В борьбе за чистоту жанра нельзя забывать, что могут быть смешанные жанры, то есть жанры-гибриды. Скрещивание жанров породило трагикомедию. Вся елизаветинская трагедия, по существу, — гибрид из трагедии и фарса, и т. д.

Однако такое смешение (возможное, вероятно, лишь между отдельными, не смежными жанрами) должно быть крайне осмотрительно и, главное, умышленно.

В этом разница между гибридом и случайным ублюдком.

**{77}** Не создав еще чистых жанров советского водевиля, советского фарса и т. д., вряд ли стоит нам увлекаться на ближайшее время сложными опытами скрещивания жанров.

Для создания же этих чистых и законченных жанров нужно прежде всего договориться о нужности этой меры, о необходимости в первую очередь ликвидировать путающий и мешающий ориентировке театров, зрителей и критиков термин «комедия» в том расплывчатом понимании, которое сегодня существует.

1935

## {78} Заметки о комедии[[11]](#endnote-11)

Для появления хороших советских комедий необходимы, как мне кажется, следующие предпосылки: театр, вдохновляющий автора, автор, способный, вдохновившись, написать хорошую комедию, и достаточно ясные задания автору — не только со стороны театра, но и со стороны всей общественности, включая сюда и критику, и руководящие организации.

В пункте первом мы можем похвастаться рядом случаев, когда творческая инициатива автора зарождалась на наших спектаклях. Пожаловаться на отсутствие писателей в СССР мы не можем. Вот по линии ясности заданий дело обстоит, как мне кажется, хуже. И происходит это, по моему мнению, из-за путаницы в определении жанров.

Когда писатель садится за написание комедии, перед ним встает столько исключающих друг друга задач, что, посидев недельку-другую над пьесой, после неудачных попыток объять необъятное, писатель нередко бросает эту работу и берется за другую, с более ясными условиями, как, например, киносценарий. Автор комедии, по общепринятому мнению, должен представлять пьесу, вызывающую безудержный хохот и вместе с тем решающую перед зрителем большую и глубокую проблему. Спора нет, теоретически это выполнимо, но, к сожалению, лишь в редких случаях и только **{79}** на самых больших высотах искусства. Во всей русской дореволюционной драматургии мы вряд ли насчитаем пять пьес, отвечающих этим требованиям, таких, как, например, «Ревизор».

«Горе от ума» — уже менее смешно, а «Женитьба» Гоголя — менее масштабна по проблеме!

Начинать же нашим комедиографам нужно не сразу с высот — к высотам подходят постепенно. А для постепенного подхода необходимо следующее: не углубляясь пока во все тонкости анализа комедийных жанров, условиться о возможности существования рядом двух самостоятельных жанров.

1. Высокая комедия, с большой темой, глубокой мыслью, мягким и сдержанным юмором. Комедия, в которой улыбка обязательна, а доза смеха представляется всецело на усмотрение автора. Комедия, реалистически отражающая жизнь и героев, в арсенале которой не только смех, но и слезы, хотя бы слезы умиления. Комедия в традициях Островского, Тургенева, Мюссе, с уклонами лирическим, героическим, философским.

2. Комедия-фарс, безусловно имеющая право на существование на советской сцене. Бытовая, реалистическая в основе, но допускающая гиперболу, обязательно очень смешная, комедия — освежающий душ для зрителя. Средства и фактура такой комедии-фарса не допускают затрагивания тем, если так можно выразиться, первой величины. При каждой такой попытке — а они встречаются на каждом шагу — получается нестерпимая пошлость. Хорошая комедия-фарс устанавливает в зрительном зале настроение особого градуса, при котором о слишком серьезных и глубоких вопросах говорить бестактно. Все попытки написать оперетту на темы, достойные высокой комедии, кончались, как мы знаем, неудачей. Такая же неудача суждена всякому, кто спутает жанры высокой комедии и фарса. Вместе с тем путаница эта существует не только у драматургов, но и у ценителей драматургии.

Весьма показательна судьба пьес Шкваркина. Их неизменно ругает критика, и они неизменно пользуются большой любовью зрителя. Шкваркин — лучший мастер советской комедии-фарса, и он менее других драматургов склонен путать жанры. Что же происходит с пьесами Шкваркина? Внимательно присмотревшись к реакциям зрителя, вы замечаете, что с первых же реплик Шкваркин сигнализирует зрителю, что пьеса — смешная. Первый сигнал зрителю о смехе содержится во всех его пьесах в самых первых репликах. Это и есть условие о жанре, условие о правилах игры между драматургом и зрителем. И этому условию Шкваркин не изменяет. Его герои могут себе позволить многое, даже покушаться на самоубийство: такая сцена в «ночном смотре» одна из самых смешных. И приходится поражаться, **{80}** насколько зритель легко и верно разбирается в жанрах и насколько запутались здесь критики, писавшие о Шкваркине. В одной из рецензий о «Ночном смотре» критик бросил герою пьесы Страхову упрек в неполноценности на том основании, что Страхов приходит в отчаяние, когда его покидает любимая жена, в то время как она пустой человек. Дальше идти некуда. Тут уже не только непонимание жанра. Скорее всего здесь полный иммунитет в отношении искусства. С такой точки зрения нельзя ни читать «Анну Каренину», ни слушать «Кармен».

Но и в менее разительных случаях споры о пьесах Шкваркина постоянно свидетельствуют о простом непонимании жанровой дифференциации комедии.

«Натяжка», допущение, особое стечение обстоятельств — это законный арсенал комедии-фарса даже на высоких ее ступенях. Лучшие образцы комедий пользуются этим средством. Разве то, что Хлестакова принимают за ревизора, не натяжка с точки зрения унылого и кропотливого критического «обследования» вероятностей событий?

Действие легкой комедии протекает в атмосфере повышенных ситуативных возможностей. Это правило общее и для Плавта, и для Гольдони, и для Лопе де Веги, и для Шкваркина.

Тяжеловесное расследование авторских ситуаций, как правило, ведет к обеднению комедийных возможностей.

Мне довелось однажды присутствовать на обсуждении талантливой комедии молодого автора, на котором процесс этот достиг максимальной наглядности. Одна из героинь комедии — пожилая женщина, научный работник — скрывала то обстоятельство, что один из ее взрослых сыновей рожден от другого отца. Обстоятельство вызывало целую цепь комедийных ситуаций. На обсуждении ряд творческих работников решил, что женщина эта должна быть членом партии, хотя у автора на это указаний не было. Произведя ее в члены партии, ей вслед за тем предъявили упрек в том, что она, будучи членом партии, обладает предрассудками, и на этом основании образ был признан фальшивым.

Если учесть то обстоятельство, что комедия по жанру была близка к водевилю, можно себе представить, как такое обсуждение помогло автору!

Новая пьеса Шкваркина «Простая девушка» значительно ближе по жанру к комедии-фарсу, чем «Ночной смотр». В этой чистоте жанра — залог ее успеха у зрителя и… вероятно, залог новых недоразумений со стороны ценителей с атрофированным чувством юмора. Да и не только в юморе здесь дело… Существует явная недоговоренность **{81}** по вопросу о том, какие события достойны того, чтобы их показывать со сцены.

Если мы возьмем изобразительные искусства, то увидим, что там жанровое деление проведено с гораздо большей отчетливостью. Одни события нашей жизни являются предметом бытовой зарисовки, другие — станковой картины, третьи интересно фиксировать только с помощью фотографии и, наконец, четвертые — наиболее обобщенные, наиболее суммирующие внутренний смысл и идеи нашей действительности — являются темами для фресковой живописи и для монументальной скульптуры. И вместе с тем зарисовка, шарж, иллюстрация и памятник возникают одновременно, не мешая друг другу и выполняя каждый по-своему полезную функцию.

Гораздо хуже обстоит дело в драматургии. Всем жанрам — от оперы до легкой комедии — предъявляются одни и те же требования, преимущественно монументальные.

Отсюда при обсуждении комедии всякая комедийная тема начинает казаться мелкой, случайной и недостойной показа со сцены. Для проверки этого положения стоит учесть реакцию зрителя на пьесы классические: почему непосредственно реагирующий зритель, которого нельзя заподозрить в гурманском или эстетском подходе к классической пьесе, зритель, который остро и напряженно следит за развитием действия, почему этот зритель может интересоваться историей любви двух молодых людей, радоваться их успехам и плакать над их неудачами, если они жили в XVII веке, и в большинстве случаев остается равнодушным к судьбе таких же персонажей, если дело происходит в современной пьесе? Почему борьба любви с долгом приковывает внимание зрителя, если она протекает в обстановке готических замков, шпаг и плащей, и тот же личный конфликт является якобы слишком мелким, чтобы заинтересовать современных драматургов? Почему ханжа, плут, жулик бичуются нашим театром почти исключительно в исторических костюмах и мы можем получить большее представление, более полную характеристику быта Франции XVII века или Англии XVIII века, чем нашего собственного быта?

Можно предположить, что пренебрежение к нашему быту явилось одним из неизжитых последствий рапповских теорий.

Комедия, кроме прочих своих качеств, это памятник нравов. Как любили в эпоху позднего Ренессанса, мы знаем по «Двенадцатой ночи» Шекспира, а вот как любили в нашу эпоху, будущим поколениям будет трудно себе представить, за полным отсутствием драматургических материалов. Не по «Чудесному сплаву» же о нас будут судить! мировой драматургии существует большое количество легких и веселых комедий, затрагивавших исключительно «частные случаи», **{82}** опиравшихся на любовную интригу и вместе с тем сумевших боковыми путями необычайно полно характеризовать быт. «Путешествие г‑на Перришона» Лабиша рассказывает частный случай поездки французского буржуа по Швейцарии и на конфликте немногих действующих лиц с потрясающей яркостью показывает истоки психологии и морали среднего буржуа 70‑х годов.

Трудно себе представить более мощную по силе изображения характеристику эпохи, чем та, которую мы находим у Бомарше, и вместе с тем каркас его пьес, их основа — это личная интрига, любовный конфликт, приключенческие ситуации.

Даже во второстепенной комедиографии прошлого мы можем найти интересные и полезные примеры. Автор многих комедий и фарсов 90‑х годов Бриссон в комедии «Депутат из Бомбиньяка» (не ручаюсь за точность названия) изобразил обычную для его эпохи фарсовую картину: муж изменяет жене. Однако техника этой измены, развитие интриги протекают на фоне выборов в палату депутатов. Для того, чтобы иметь возможность отлучиться из дому по любовным делам, герой пьесы посылает в свой избирательный округ (вместо себя) своего секретаря, которому приказано выдавать себя за патрона. В легкой комедийной форме дается острое издевательство над сущностью буржуазных «выборов».

В приведенных примерах, которые можно было бы продолжить до бесконечности, наблюдается один закон комедии: личная интрига — это каркас, обеспечивающий неослабевающее внимание зрителя, и фон событий — в сотнях мелких боковых штрихов, отражающих быт, среду, эпоху.

Таким образом, четкое определение жанра пьесы, быть может, влечет за собой не только и не столько ограничение масштабов темы, сколько диктует правильный выбор средств ее раскрытия, свойственных данному жанру.

Когда мы говорим о комедии-фарсе (другого термина, определяющего веселую развлекательную комедию, пока не существует), мы должны предъявить автору ряд четких требований и предоставить ряд вызываемых жанром льгот.

Подобно этому, заказывая оперу, мы заранее идем на известный компромисс с нашими жизненными навыками, разрешая героям оперы не говорить, а петь, но одновременно требуем убедительной для нас музыки.

В порядке постановки вопроса, не беря на себя гарантии за полноту нижеследующих определений, я мог бы так охарактеризовать жанровые условия легкой комедии.

### {83} Требования

1. Комедия должна быть смешна.

Примечание. Не только текстом реплик, но и построением интриги, ситуациями, характером образов.

2. Комедия должна отражать наш быт, наблюдательно подмечая его особенности. Особо приветствуется внесение бытовых обстоятельств, характерных только для наших дней и не получивших еще отражения на сцене.

3. Идея комедии должна быть направлена на улучшение быта, на осознание необходимости изживать те «хвосты», которые остались от прошлого.

Примечание. По возможности, в каждой комедии следует идею конкретизировать: лучше осветить ярко один конкретный вопрос, чем слабо осветить десять вопросов.

4. Общая мажорность тона нашей жизни не мешает нам отмечать недостатки, для того чтобы изжить их. Точно так же правдивая комедия должна быть мажорной и радостной и не бояться показа отдельных отрицательных явлений. Такой показ явится сатирическим элементом комедии.

### Льготы

Правдиво отражая основы быта, легкая комедия располагает правом преувеличения.

1. Напряжение действия может быть более интенсивным, чем это обычно наблюдается в действительности. Число событий и происшествий в пьесе может превосходить среднее нормальное количество таковых в жизни.

2. Качество ситуаций, выгодных автору для развития интриги, может быть возможным при данном стечении обстоятельств, но они могут быть и ситуациями исключительными, а не обычными.

3. Речь персонажей, отвечая общей характерности современной речи, может заключать в себе большее количество оправданных в каждом случае смешных эффектов (намеренные остроты персонажа и ненамеренные: оговорки, «неудачные выражения» и т. д.), чем это бывает в жизни.

4. Персонажи, возникая на базе бытовых наблюдений автора, имеют право на преувеличение своих характерных качеств. Комедийный персонаж должен непременно отражать свой первоисточник в жизни, но не быть копией его. Проверка персонажа производится не путем требования точного совпадения комедийного образа с жизненным, а путем опознавания в комедийном персонаже его жизненного прототипа.

**{84}** Примечание. В этом вопросе, как, впрочем, и во всех других, нужно тонкое чувство меры. При простом перенесении жизненного образа в комедию образ будет пресным; при слишком сильном преувеличении потеряется связь между персонажем и прототипом — опаснейшее явление невыразительного гротеска.

Мне кажется, что схема требований и льгот, почерпнутая из опыта классиков, действительно определяет условия писания комедии. В самом деле, жестокое недоразумение, в которое попал Сквозник-Дмухановский, не могло быть обыденным и часто случавшимся событием. Такие фамилии, как Яичница, и при Гоголе встречались редко. Лошади съедали соломенные шляпки лишь в совершенно исключительных случаях (если это вообще бывало); трудно допустить, чтобы директор банка в жизни так долго беседовал с Мерчуткиной, не выгнав ее вон и тем самым моментально ликвидируя комедийную ситуацию; брат и сестра не могут быть настолько похожи друг на друга, чтобы их нельзя было отличить даже близким, и уж наверное при Людовике XIV лакеи не сажали своих хозяев в мешок, чтобы потом по нему колотить палкой.

Или все это — недопустимые натяжки, искажения действительности, и тогда комедийную классику вообще надо аннулировать (на что охотников не найдется), либо это — основы комедийного жанра, на которых должны базироваться и наши советские комедиографы.

Разумеется, возможно, что советская комедия выдвинет свои условия, свои жанровые требования и льготы, которые в какой-то мере будут отличаться от основ классической комедии, и тогда в предлагаемую схему нужно будет внести соответствующие поправки.

Но так или иначе, эти условия жанра необходимо уточнить, чтобы устранить ту недоговоренность, которая, несомненно, тормозит развитие комедии.

1938

## {85} Искусство веселого театра[[12]](#endnote-12)

Серьезные проблемные пьесы всегда находились в центре внимания нашей драматургии. Наши литературные и драматургические круги подробно обсуждали требования, которые мы предъявляем к таким пьесам, и наша общественность подвергала серьезные пьесы Наиболее внимательному изучению. Вероятно, поэтому проблема веселой пьесы, комедии, дающей зрителю возможность разумного и приятного отдыха, до сих пор по-настоящему не решена. Нам не удалось еще договориться как следует о том, чего мы ждем от жанра веселой комедии. Наши новые веселые пьесы мы часто обсуждали с точки зрения общих театральных требований и предъявляли им такие требования, выполняя которые, они переставали быть комедиями.

Наши талантливые комедийные драматурги не выявили еще своих настоящих возможностей, и мы твердо верим, что количество и качество появляющихся на сценах комедий меньше и ниже того, что мы можем и должны от них получить. Эпоха наша богата комедийными авторами, доказавшими на практике свои возможности, показавшими себя в разное время одаренными комедиографами. От них мы можем ждать гораздо большего, чем получаем сейчас.

Совсем же молодые кадры комедийных авторов нам неизвестны и не будут выявлены, **{86}** пока мы не пересмотрим нашего отношения, принципиального и организационного, к комедийным жанрам.

Наблюдение за творческими судьбами комедийных авторов и их произведений позволяет заключить, что первая наша обязанность — это уточнить требования к веселой пьесе и тем самым рассеять недоразумения, которые мешают ее расцвету.

Веселая комедия может родиться в веселом театре у автора, наделенного юмором, при поддержке жизнерадостного зрителя. Все данные к этому у нас безусловно есть, особенно же — зрители, всем своим поведением заявляющие о своей любви к комедии, о своем праве на веселый отдых после напряженного труда.

Не все люди могут писать и ставить комедии, но зато смотреть хорошую комедию любят почти все: всякие зрители, и веселые по характеру, и серьезные; и все они знают, что комедию надо смотреть весело, «в комедийном разрезе».

Самые глубокие и серьезные люди, ценимые человечеством, умели в часы отдыха смотреть на жизнь веселым глазом, а это и есть то необходимое условие, без которого ни писать, ни играть, ни смотреть комедию невозможно.

Комедия знает много подразделений, комедиями иногда называют пьесы совсем невеселые, возможна едкая обличительная комедия — сатира, но в данном случае нас интересует именно веселая комедия. Это жанр, который особенно нужен сейчас нашему зрителю, жанр, наиболее приспособленный к жизнерадостному утверждению нашей жизни, быта нашей страны, победоносно вышедшей из тяжелых испытаний и бросившей неисчерпаемые свои силы на строительство новой жизни. <…>

Видеть же весело, с юмором мы можем и сочувствуя, симпатизируя.

Полезно установить разницу между такими вопросами, как «о чем смеяться» и «над чем смеяться». Между шуткой и насмешкой.

Это поможет нам внести ясность в два краеугольных вопроса построения комедии — каким должен быть наш комедийный герой и какие комедийные положения для него уместны.

Многие наши драматурги, воспитанные в традициях сатирических пьес, считают, что всякое лицо, попавшее в комедийное положение, тем самым дискредитируется. Это рассуждение, верное для сатиры, но совершенно неверное для юмористической комедии, чрезвычайно ограничивает выбор действующих лиц для комедии.

В самом деле, в процессе совершенствования нашего общества уменьшается количество объектов, нуждающихся в сатирическом обстреле.

**{87}** Если раньше нэпман являлся законной добычей сатирика и ранние советские комедии широко использовали этот персонаж, то в наше время нет ни одной категории, которая целиком нуждалась бы в таком отрицании.

Поэтому в последние годы авторы веселых пьес, усвоившие традиции сатиры, за неимением соответствующего материала, обильно пользовались персонажами незначительного социального положения. Управдомы, носильщики, кустари-одиночки являлись основными комедийными героями наших пьес. Из числа советских служащих в комедию допускались наименее ответственные работники. Носителями юмора могли быть курьеры, уборщицы и в крайнем случае машинистки с небольшим рабочим стажем. Иногда и околотеатральные круги укрепляли авторов в такой точке зрения.

Недавно при выпуске в свет одной из комедий М. Зощенко, главный герой которой — руководитель небольшого советского учреждения — обладал комедийными чертами, один знаток театра настойчиво советовал автору заменить госучреждение артелью.

Снижение комедийных героев в ранге, в чине, в квалификации стало явлением стихийным.

Дело дошло даже до того, что по настоянию опять-таки некоторых «знатоков» театра в комедии бр. Тур «День рождения» немецкий офицер, которого по ходу действия брал в плен советский рядовой Огурцов, был из генерала снижен до полковника, а сопутствующий ему полковник разжалован в майоры.

Нас не слишком занимают чины пленных немцев, но когда речь идет о советских героях, выбор их во многом может определить размах и масштабы комедии.

Если мы окончательно решим, что основные герои нашей жизни — государственные деятели (военные и гражданские), цвет интеллигенции, ведущие представители культуры, науки и искусства, все те, кого мы любим и уважаем, все те, кто нас по-настоящему интересует, потому что в нашем сознании они представляют Советскую страну, — не могут быть героями комедии и должны уступить место личностям во всех отношениях незначительным, то зачем нам тогда такая комедия?

«Вы показываете каких-то уродов. На них неинтересно смотреть!» — говорят часто автору, который заботливо исключил из своей комедии всех достойных уважения персонажей.

И так будет до тех пор, пока мы широко не раскроем двери в комедию положительному комедийному герою, окруженному нашей симпатией и сочувствием, сохранив при этом за ним то положение в нашем обществе, которое он занимает и которое обеспечивает ему наш интерес.

**{88}** В хорошей комедии, в умной и веселой пьесе незазорно фигурировать генералу, профессору и народному артисту.

А от участия в плохой можно освободить и управдомов, и носильщиков, и сиделок, и ночных сторожей.

Однако герой комедии должен находиться в комедийной ситуации. Если основная комедийная интрига его минует, то он превращается в подсобный персонаж, подобно фигуре короля во многих классических испанских комедиях, являющегося к финалу, чтобы воздать каждому по заслугам.

Если же такой положительный комедийный герой, оставаясь в центре действия, ограждается от комедийного положения, от ситуации, вызывающей смех, сочувственный, а не иронический смех, то комедия перестает быть комедией.

Нужно решить, какое комедийное положение порочит героя, а какое — нет. И главное, что действительно существуют комедийные положения, необидные для симпатичных нам героев.

В одном старом анекдоте рассказывается, как некий прохожий, взрослый и солидный человек, замечает, что маленький мальчик силится дотянуться до звонка у подъезда и не может до него достать. «Помогите, дяденька!» — просит малыш. Прохожий приходит ребенку на помощь и энергично звонит. «А теперь, дяденька, бежимте, а то нам уши надерут!» — кричит мальчишка в полном восторге. Прохожий остается в глупейшем положении, но порочит ли оно его в наших глазах? Нисколько! Он сделал маленькое доброе дело, пришел на помощь дитяти, в намерениях которого он не успел и не мог успеть разобраться. И вместе с тем лучшее, что он может сейчас сделать, это действительно убежать вслед за мальчишкой, и положение, в которое он попал, действительно смешное положение.

Городничий в «Ревизоре» попадает в смешное положение, и оно его порочит, так как попал он в него с дурными намерениями обмануть приезжего ревизора и скрыть свои грехи.

А положение сэра Оливера в «Школе злословия», когда он попадает к забулдыге-племяннику, тоже смешное положение, но оно не порочит его, так как пошел он туда с самыми прекрасными намерениями.

Вообще, если герой комедии движим добрыми чувствами и, несмотря на свой ум и проницательность, силой обстоятельств попадает в комическое положение, ничто не может его опорочить.

Веселый взгляд на мир не противоречит сочувствию и симпатии. Разумеется, по пословице — делу время, а потехе час мы должны различать, когда и в каких вопросах уместен этот веселый взгляд. Выбор материала для комедии — также важнейший вопрос. Вероятно, темы, **{89}** связанные в нашем представлении с неизбежной драматической оценкой, вообще не могут стать предметом комедии.

Однако в отборе материала тоже существуют нередко перегибы. Однажды одним критиком высказывалась мысль, что военная обстановка не может быть фоном для комедии, поскольку война — явление трагическое.

Если продлить до конца эту мысль, то придется решить, что весь период нашей жизни за последние четыре года, целиком охвативший военной атмосферой всю нашу страну, должен быть вычеркнут из комедийной тематики. А если так, то нужно было бы зачеркнуть и все комедийное искусство, так как что же это за искусство, если основная атмосфера длительного периода нашей жизни ему противопоказана?

Разумеется, участники Отечественной войны, по опыту знающие роль юмора, шутки, смеха — этих первопричин комедии — в преодолении трудностей, первые запротестовали бы против такой участи комедии.

Работа драматургов настолько тесно связана с практикой театров, что немыслимо говорить о поднятии уровня нашей комедии без того, чтобы не затронуть вопроса о судьбах комедии на сцене.

Для всех наших ведущих драматических театров жанр комедии не является основным и определяющим их лицо. Комедии там ставят, но они не в центре внимания и не в основе репертуара.

Между тем сценическая интерпретация комедии — большое и самостоятельное искусство, требующее своих методов, своего подбора труппы и, главное, любви к этому жанру.

Создание центрального ведущего театрального организма, посвятившего себя веселому искусству, творчески объединяющего драматургов, говорящих с ним на одном языке, воспитывающего кадры актеров, наделенных юмором, могло бы послужить поворотным моментом в деле развития советской комедии.

Искусство смешного спектакля, широко развитое у нас на малых сценах, на эстрадах, обладающее многочисленными кадрами, нуждается в такой заботе, которая обеспечила бы любимому зрителем жанру культурный рост и полнокровное развитие.

Это «несерьезное искусство» требует к себе очень серьезного отношения. И только в настоящей академии комедии могут родиться те остроумные, умные, отмеченные прекрасным вкусом и вместе с тем легкие и веселые произведения театра и драматургии, которых так ждет наш зритель и которые останутся свидетельством нашего оптимизма, юмора и жизнерадостности.

1945

## {90} Театр и зритель[[13]](#endnote-13)

Театры встревожены. Придумываются различные мероприятия, чтобы ликвидировать временную размолвку, недоразумение, происшедшее между театром и зрителем: рассылаются на дом билеты, устанавливаются бенефисы, налагаются взыскания на администраторов, не умеющих обеспечить сборы, растет и разнообразится реклама спектаклей. Должен покаяться: я мечтаю сейчас поставить спектакль, который был бы анонсирован небольшими афишами, на который не рассылались бы билеты и чтобы на него было трудно попасть. Советский театр располагает большим количеством сил, талантов, дарований. Несомненно, что все деятели советского театра, независимо от занимаемого поста, хотят, чтобы наш театр был хорошим и чтобы зрительные залы были переполнены. Но театры совершили серьезные ошибки, и последствия этих ошибок приводят порой к потере общего языка со зрителем. Нужно выяснить наши отношения со зрителем.

В течение трех веков — XVII, XVIII и XIX — классики кончали свои пьесы просьбой к зрителю о снисхождении. Мы заняли обратную позицию. Мы пытаемся снисходить к зрителю. В этом наша первая ошибка. Каждый из нас, вспоминая спектакль, который не понравился, и анализируя это неприятное впечатление, чаще всего приходит к выводу, что больше всего **{91}** его раздражало в плохой пьесе и в спектакле недоверие к зрителю, желание еще и еще раз объяснить то, что всем давно понятно. Раздражала назойливость и перестраховка автора и театра, боязнь, чтобы зритель не подумал того, чего не думал автор. А зритель еще в первом акте понял, что автор хотел сказать в четвертом. Мы почему-то ориентируемся на зрителя, которого давно уже нет или осталось так мало, что вряд ли нужно строить свои планы с оглядкой именно на этого уходящего в прошлое зрителя.

Люди, которые ходят в театр, одновременно ходят и в кино, смотрят советские и зарубежные фильмы, посещают кружки и лекции, учатся в средних и высших учебных заведениях, читают газеты, книги и журналы, смотрят телевизионные программы. Рост людей происходит непрерывно, вместе с ростом культуры всей нашей страны. А мы почему-то продолжаем охранять некоего выдуманного нами зрителя, якобы неспособного разобраться в происходящем на сцене без назойливого авторского и режиссерского поучения. Мы подозреваем взрослых советских людей, посещающих театры, в безудержном стремлении к нелепым обобщениям. Если в пьесе один врач оказывается подлецом, то возникает боязнь, что зритель будет подозревать, будто все врачи подлецы. Предполагается, что любое отрицательное свойство характера, любое осуждаемое в пьесе явление зритель немедленно распространит на всех представителей профессии, на всех людей данного возраста и т. д. Отсюда возникли на сцене ходульные бодрячки, так раздражавшие всех. Они родились из боязни драматургов и режиссеров прослыть пессимистами. Нужно якобы все время свидетельствовать о своем оптимизме, а то, мол, зрители заподозрят нас в желании породить горестные чувства. Больные на сцене не должны умирать, а то зрители могут подумать, что мы все умрем.

Вполне возможно, что в каждом зрительном зале может оказаться один дурак, который ничего не поймет, один кляузник, который все поймет, но в своих кляузных целях напишет, будто спектакль искажает представление о советских врачах и, значит, порочит советскую медицину. Не надо ориентировать все наше творчество на эти ничтожные исключения, столь редко встречающиеся, что можно считать их предполагаемыми величинами. Не надо умного зрителя все время подозревать в неполноценности.

При обсуждениях пьес часто приходится сталкиваться с предположениями: «зрители могут не понять», «зрители могут подумать не то», «зрители истолкуют неверно». Эти предположения излагаются авторитетно, убежденно, солидно. И наряду с такими предположениями существует метод высказываний за зрителей, от имени зрителей: «зрителям это неинтересно», «зрителей это не может увлечь». **{92}** Советские зрители не всегда аргументируют свою точку зрения на искусство театра. Немногие выступают на зрительских конференциях. Немногие пишут письма в театры, в редакции газет. Мы не имеем развернутых объяснений от людей, которые за последние годы перестали посещать театры, почему они отвернулись от нас. Но, не аргументируя, зритель очень категорично и ясно выявляет свою точку Зрения на театр — он ходит или не ходит на спектакли.

Совершенно ясно, что диктовать зрительному залу свои условия, да еще исходя из выдуманного представления о зрителе, — не удается. Очевидно, следует установить, что несогласия между театром и реальным зрителем начались не сегодня. В театральном деле есть фактор, научно не установленный, но прочно существующий. Это — репутация. Всем известно, что знаменитый певец, потерявший голос, перестает пользоваться успехом не сразу, а через несколько лет, пока действует его репутация. У некоторых театров репутация изменилась к худшему. Происходит это в результате недостаточных достижений театра. Но если новая дурная репутация упрочится, надо будет затратить очень много усилий, чтобы отношения между театром и зрителем снова наладились.

Я убежден, что болезни нашего театра, о которых так тревожно говорит пресса, — болезни роста. Они излечимы при правильном диагнозе, потому что организм больного — здоровый, закаленный. Ведь излечивается болезнь нашей архитектуры после точного, верного и смелого диагноза. Нужно столь же решительно определить причины, которые привели театр к тяжелому положению.

Обычно совещания, конференции, статьи и другие высказывания по этому поводу называются так: «Вопросы режиссерского творчества и драматургии». Начинается разговор обычно с теории. Система Станиславского, помимо естественного распространения, какое имеет каждое истинно принципиальное, мудрое и новое слово, получила еще и дополнительное искусственное распространение. Теория, рассчитанная на творческое использование и развитие, остановлена, зафиксирована и выдается за эталон. Лица, считающие себя уполномоченными по применению системы Станиславского, стараются доказать, что метод важнее результатов. Неважно, мол, какой получился спектакль, важно, что он делался по непогрешимому методу.

Но ведь теория любого искусства должна рождаться из практики и проверяться результатами. Кстати, именно так создавал свою теорию К. С. Станиславский. И именно поэтому при его жизни система претерпела так много изменений. Автор первой в мире теории театрального искусства не боялся отбрасывать одно, пробовать другое, постоянно проверяя себя на практике, не доверяя удачным результатам **{93}** отдельных экспериментов. Цель системы — разбудить творческую индивидуальность, вызвать к жизни органическую природу каждого художника.

К. С. Станиславский восхищался спектаклем, поставленным Е. Б. Вахтанговым. И это было после того, как Вахтангов ушел из театра, руководимого Станиславским. Тем не менее Станиславский гордился Вахтанговым, считал, и справедливо считал, его своим учеником, хотя, как известно, работа Вахтангова в тот период ничем не напоминала постановок Станиславского — ни методом репетиций, ни результатами, то есть спектаклем.

Следовательно, и теория и практика основоположника системы не требовала унификации театров. Не говоря уже о том, что ему и в голову не приходила идея навсегда сделать все театры более или менее похожими копиями МХАТа какого-либо периода» Такая идея возникла у тех последователей системы, которые мало заботились о ее творческом развитии. Так родился вывод о том, что нет никакой надобности каждому театру иметь свое лицо. Еще очень недавно существовало мнение, что раз все стоят на одной идейной платформе, раз метод общий, то нет оснований к тому, чтобы один театр отличался от другого. Они должны различаться только адресами. Такие взгляды привели и к однобокому воспитанию режиссуры. Ни для кого не секрет, что в нашем театре сейчас ощущается значительная нехватка молодых квалифицированных смелых режиссеров-новаторов. Каждый театр знает это по своей практике.

Теперь все мы утверждаем, что театры должны быть разнообразными, иметь каждый свое неповторимое лицо. В связи с этим бесспорным утверждением приходится задуматься о том, как сформированы наши театральные коллективы. Театр, как известно, — искусство коллективное. Хороший театр возникает тогда, когда труппа является коллективом творческих единомышленников, собравшихся во главе с данным режиссером для того, чтобы работать именно под его руководством. Общность эстетических вкусов коллектива, общая увлеченность творческими принципами руководителя, дружная работа единомышленников приводят к едино настроенному театру, к театру со своим лицом.

В наших театрах уживаются люди разных творческих взглядов, и пока мы не найдем возможности организовать пусть маленькие, но индивидуально окрашенные, объединенные общими эстетическими взглядами театры, — у нас не решатся вопросы роста режиссуры.

Я глубоко убежден, что новое поколение в искусстве только тогда может вырасти полноценным, когда новаторство, жажда **{94}** новых горизонтов, поиски новых форм, мечта сказать свое новое слово заложены в нем с юности, с учебных лет.

И даже если процесс обучения по тем или другим причинам хромал, только в молодых объединениях, в студиях, стремящихся стать театрами, преодолевая трудности и борясь за свое утверждение, могут вырасти будущие театральные вожаки, на плечи которых ляжет задача решить те вопросы, которые останутся не решенными нашим поколением.

На деле же часто происходит совсем не так.

Клянясь именем тех основоположников советского театра, вся жизнь и творчество которых были подлинным стремлением вперед, мы в то же время на практике воспитываем кадры юных охранителей традиций, эпигонов с атрофированной фантазией, посылаем молодежь в старые организмы, где она растворяется и старится, не успев оказать своего влияния и сказать свое слово от лица своего поколения.

А вместе с тем никакое искусство не может жить без движения вперед, без борьбы за новое, за неизведанное.

Новое и старое — понятия, которые в применении к театральному искусству требуют особого внимания. Когда искусство хочет осветить современную жизнь, то перед ним стоит первое обязательное условие: оно должно быть правдиво. Таково первое условие, но не единственное. Возникает следующий вопрос: было ли это уже сказано? Если это уже было сказано в четырех кинофильмах и двух романах, то незыблемая правда становится уже ненужной, хотя она не делается ложью, ошибкой. Новизна впечатлений в театре есть фактор, которым пользовались все наши великие театральные предки, в том числе и К. С. Станиславский.

Источником нового содержания по праву должна являться драматургия, и в тех случаях, когда она действительно несет нам новые мысли, по-новому показывает жизнь, с особой остротой возникает вопрос о новаторстве театральной формы, о новых приемах режиссерского искусства, искусства театрального художника. Вспомним некоторые примеры из прошлого русского театра.

Первое появление бытовых реалистических декораций на сцене, помимо того, что они отражали действительность, было смелым новаторским актом. Применение черного бархата на сцене как условного фона было сенсацией, открытием. Я помню, как впервые примененные сукна на сцене Александринского театра были ошеломляющей новостью.

На примере сукон видно, до какой степени все новое со временем изнашивается. Когда сукна стали технической принадлежностью каждого клуба и жактовского красного уголка, их перестали замечать. **{95}** Искусство и его формы должны развиваться, двигаться вперед, надо искать новые приемы, посредством которых можно раскрыть душу зрителя для свежего и острого восприятия того нового, что мы решили сказать ему со сцены. Надо признать необходимость новизны и надо понять, что новое постоянно движется, меняется, изнашивается, требует дальнейших открытий, изобретательства. А как бывает порой? Появляется новая пьеса. Вы получаете удовольствие, прочтя ее, потом прикидываете, как это будет выглядеть на сцене, вспоминаете обычные приемы, и новое, неповторимое произведение начинает облекаться в старые, изжитые формы. Сколько хороших новых пьес было показано в подобном виде и от этого не нашло достойного сценического звучания.

Интересы нашего зрителя шире и разнообразнее, чем думают в театрах. И нам поэтому надо настроиться на большую широту и большое разнообразие. И здесь снова возникает вопрос о жанрах. Теоретически он почти не освещен. Прочесть на эту тему можно главным образом то, что мы читали в детстве: что жанр носит исторический характер, что трагедия возникла из грустных песен древней Эллады и комедия — из веселых. Практических выводов из таких сведений сегодня сделать нельзя.

Советский театр — сложный многогранный организм, состоящий из разных жанров. У каждого жанра есть свое назначение, свои функции, свои правила, свои условия существования, свои взаимоотношения со зрителем.

Я думаю, что борьба с правами жанров, которую вели люди, не понимающие законов жанра, сыграла немалую роль в создании такого распространенного явления, как серые, невыразительные спектакли. Советский театр вправе принять и утвердить те театральные жанры, которые ему годятся, и отбросить те, которые не годятся, — гиньоль с ужасами или фарс с непристойностями. Но годные, принятые нами жанры должны существовать на равных правах. А у нас нет равноправия жанров. Считается, что самый почтенный жанр — трагедия. Правда, советские драматурги, как мы знаем, не пишут трагедий, да и с классикой мы тоже не так уж часто имеем дело. Затем — драма, которая менее почтенна, чем трагедия, но гораздо почтеннее комедии. Комедия же, которую все любят и охотно посещают, — жанр несолидный, к нему в лучшем случае относятся снисходительно.

Решить вопрос о четкости и равноправии жанров необходимо и для того, чтобы расширить рамки нашего репертуара.

Нам часто приходится, иметь дело с пьесами, против которых нельзя возражать, потому что они содержат полезную идею, не грешат против жизненной правды, не ломают наши верные представления **{96}** о том или ином вопросе, но ничего нового не вносят в эти верные представления. Мы обязаны ставить перед советскими драматургами требование, чтобы в пьесе говорилось новое слово, не сказанное до сих пор по данному поводу. Пусть пьеса породит дискуссию в зрительном зале, пусть возникают споры по поводу глубоко вскрытой темы. Такая постановка вопроса, хотя бы и без исчерпывающих его решений, оправдает и постановку пьесы на сцене. Драматургия, уступающая другим свое право говорить новое слово, тем самым отказывается от своей основной обязанности.

Мы часто говорим о том, что наши современники хотят видеть себя на сцене. Это верно. Но как видеть? Это надо расшифровать, надо вдуматься в существо этого правильного утверждения. Они хотят знать о себе больше, чем знают. Они хотят в каждой пьесе (и в каждом спектакле) понять новые стороны своей жизни. Допустим, что в доме настоящего советского человека мы установим магнитофон. Мы снимем на пленку и запишем все, что происходило и говорилось в течение вечера. Это будет чрезвычайно правдиво, но чрезвычайно неинтересно. Особенно неинтересно это будет тем самым советским людям, которых снимали и записывали. Непереваренные, необобщенные наблюдения, не доведенные до степени искусства, никому не нужны, но, к сожалению, они не редкость в наших пьесах и спектаклях.

Драматурги и режиссеры иногда выдают этот вид бытового натурализма за реализм.

Стоит ли доказывать, что само по себе это бытовое правдоподобие, это внешнее сходство с фотографически воспринимаемой жизнью, лишенное глубокой мысли и печати авторской индивидуальности, не достойно называться реализмом, хотя бы потому, что оно еще не является искусством.

Мне кажется, что наши драматурги недостаточно развивают замечательные традиции русской классической литературы.

Богатство и разнообразие наших великих классиков хотя бы одного только XIX века дает возможность нашим драматургам, при более внимательном подходе, получить гораздо больше ценных уроков от своих гениальных предков.

Ведь многие из этих гигантов являются или должны были бы стать родоначальниками своей самостоятельной школы, своего широкого направления.

Разве исчерпаны и изжиты традиции Гоголя в области комедии? Разве законы комедийного мастерства, которые можно почерпнуть в «Женитьбе» и «Ревизоре», по-настоящему нашли свое развитие в дальнейшем?

**{97}** Как можно учиться у Тургенева, Островского и Салтыкова-Щедрина одновременно, если не говорить общие слова, а понимать учебу как внимательное изучение техники, приемов, «секретов мастерства», как настоящее вдохновенное ученичество у любимого классика?

Но каждый из этих титанов достоин того, чтобы школа его продолжалась, чтобы замечательная методика творчества каждого из них служила основой и помощью для новых поколений.

Думаю, что для нашей драматургии чрезвычайно много ценного можно было бы найти не только у драматургов, но и у прозаиков прошлого.

Самый «драматургичный» из писателей XIX века Достоевский не создал своей драматургии. Мы воздаем ему должное инсценировками, убеждаясь на деле, как легко поддаются его произведения сценической форме.

Но разве можно сравнить это занятие с той пользой, которую получило бы наше искусство, если бы наиболее склонные к глубокому психологическому анализу драматурги нашего времени впитали бы в себя бесценные советы, которые Достоевский может дать пытливому ученику в драматургии?

Разве Грибоедов нашел своих подражателей? Разве Чехов как прозаик не дает возможности учиться драматургу еще больше, чем Чехов-драматург?

Если бы наша современная драматургия обладала неповторимым своеобразием и богатством разнообразных школ и направлений, то можно было бы и не говорить об учебе.

Но, к сожалению, многие наши пьесы, особенно начинающих авторов, не будучи оригинальными и новыми по форме, основываются на традициях, только гораздо более низкого уровня.

В нашем театре как-то произошел назидательный эпизод, который всех насмешил. Мы читали новую пьесу, правдивую, интересную и с очень хорошо построенным сюжетом. Один из членов нашего коллектива, возражая против пьесы, сказал, что зрителя все время будет волновать нездоровый интерес — чем все это кончится!

Я убежден, что драматурги не должны пренебрегать таким «нездоровым» интересом, как не должны они пренебрегать и вопросом о том, что нового для зрителя несет пьеса. Кстати, пьесы русской классической драматургии, начиная с Фонвизина, были новым словом для своих современников. Они были новаторскими и по содержанию, и по форме. В развитие традиций нашей классики должно включаться и это существенное ее свойство.

Говоря о необходимости расширения содержания и обогащения форм театрального искусства соответственно широте интересов зрителя, **{98}** мечтая о разнообразии и равноправии жанров, утверждая обязательность новизны в пьесах и постановках, хочется напомнить о непременном качестве, которым должны обладать руководители театров и режиссеры, вернее, о том, чего у них не должно быть. Есть профессии, которым противопоказан страх того или иного рода. Например, летчикам, верхолазам, альпинистам — боязнь высоты. Трудно представить себе хирурга, который бы падал в обморок при виде крови. Пловец, страдающий водобоязнью, далеко не уплывет. Я думаю, что деятелю театра противопоказана боязнь критики в любых ее направлениях. <…>

Каждое положительное явление у трусливых деятелей театра привязывается цепочкой к своему антиподу ругательного свойства. Например, хочется, чтобы было красиво. Это законное желание возникло у людей еще на заре их развития и сохраняется во все века. Но у пугливого режиссера немедленно возникает слово «эстетство». Нет, лучше уж пусть не будет красиво. Если новый прием, то не скажут ли, что это формализм. Если встречается в пьесе любовная тема, пугают призраки нездоровой эротики. Положение создается сложное. Никто из фактически участвующих в обсуждении спектакля так не думает. Но иные думают, что кто-то может так подумать. Дурная, вредная, реакционная точка зрения перекладывается на таинственного соседа, который не обнаруживается, но является воображаемым участником обсуждения.

Надо разговаривать со зрителем как со взрослым, умным и образованным. Надо верить, что критика хочет видеть театр хорошим и передовым. А главное — не надо терять веры в наш театр и, добиваясь торжества своих художественных идей, постоянно иметь в виду создание богатства различных форм, помогающих донести до зрители правдивое содержание.

Я уверен, что мы, изменив некоторые привычки в области выбора репертуара и постановки пьес, перестроив свое отношение к зрителю, может быть, через преодоление многих трудностей, найдем общий язык с нашим зрителем.

Мы должны ставить спектакли, интересные зрителю, мы должны совершенствовать творческий метод нашего театра, бороться с набившими оскомину штампами, мы должны создавать советское театральное искусство второй половины XX века с бодрой верой в успех, в тонкое и чуткое понимание зрителя, и он не обманет наших надежд.

1956

## {99} О сатире[[14]](#endnote-14)

В самой основе своей вопрос о роли и месте сатиры в жизни народа решается самосознанием народа, его идейным здоровьем, его готовностью острым осмеянием устранять пережитки, заблуждения, вредные обычаи. Великий русский народ за свою многовековую историю создал многогранное искусство, в котором наряду с героическим эпосом и лирикой всегда развивалось и сатирическое начало. Рядом с богатырями действовал Иванушка-дурачок, рядом с высокой лирикой звучала издевка над всем отсталым — в шуточных песнях, в поговорках, в крылатых словах. Смело обрушивая уничтожающий смех на все отсталое, что он видел в своей жизни, на всех, кто пытался тормозить его движение вперед, наш народ показывал, что его неисчерпаемая сила позволяет ему открыто осмеивать свои слабости. Эти коренные традиции русского народа, протянувшиеся от безымянного народного творчества до Кантемира, Фонвизина, Грибоедова, Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Сухово-Кобылина, Горького, Маяковского, Ильфа и Петрова, развивались и будут развиваться потому, что они порождены смелой, скромной и веселой душой нашего народа, которую нельзя ни изменить, ни переделать.

История нашей литературы рассказывает нам, что путь развития русской сатиры не был усеян одними розами.

**{100}** Она никогда не устраивала самодержцев, бурбонов-администраторов, царских цензоров и особенно раздражала тех, против кого она была в каждом конкретном случае направлена. Традициям сатиры объединенными усилиями обиженных справедливой насмешкой противопоставлялась другая традиция — самообороны от сатиры, традиция ее оглушения и предотвращения.

Мы помним, как широко распахнула двери для сатиры Октябрьская социалистическая революция.

Великий Ленин мастерски пользовался сатирой в своей полемике, печатных трудах и устных выступлениях. Наделенный замечательным пониманием юмора, он часто использовал сатирическое наследие прошлого.

Первое же десятилетие Октября оставило нам богатое сатирическое наследство: окна РОСТА, работы Демьяна Бедного, Владимира Маяковского и целого ряда сатириков — художников и писателей, разивших как внешних врагов молодой республики, так и внутренних — контрреволюционеров, шкурников, бюрократов.

В новых условиях мастера революционной сатиры, направляя ее острие на новые объекты, продолжали традиции русской сатиры. Но одновременно, сначала исподволь и незаметно, потом все яснее, на нашей почве появились рецидивы и противоположной традиции — борьбы с сатирой. Явление это вполне естественно, так как плоха та сатира, которая никого не задевает, а задетый, к сожалению, не всегда сразу раскаивается в своих ошибках, а задумывается над тем, нельзя ли так устроить, чтобы его больше не задевали.

«Борцы» с сатирой в новых, советских условиях вырабатывали и новые средства самообороны, базируясь на якобы научных, исторических основаниях. Так была создана совершенно ложная, на наш взгляд, «теория», гласившая, что после установления Советской власти сатира не только не нужна, а даже вредна, поскольку сатира обладает огромной разрушительной силой.

Стоит ли доказывать антинаучность и вредность такой теории, признававшей пользу сатиры в далеком прошлом и лишавшей сегодня наше государство этого нужного и острого оружия?

Авторы этой злополучной «теории» даже не заметили того, что русская сатира обрушивала свой гнев не только на отсталый государственный строй, но еще и на огромное количество объектов, хотя и связанных с этим строем, но имеющих совершенно самостоятельное значение и обнаруживших гораздо большую живучесть, чем породивший их строй. Режим Екатерины II давно отошел в область предания, а Митрофанушка жив и катается в папиной машине. Ябеда, к сожалению, намного пережил Капниста, из персонажей «Горя от ума» **{101}** тоже кое-кто дожил до наших дней. И так ли уж нам стали далеки и непонятны Хлестаков, Молчалин, многие щедринские персонажи, бюрократы, высмеянные Маяковским, и даже последний из ярких образов сатиры — Остап Бендер Ильфа и Петрова?

Но если эта живучесть классических персонажей показывает нам, что некоторые пережитки и пороки удерживаются в нашей действительности, меняя форму, но сохраняя основную свою черту — стремление к паразитизму любой ценой, то еще больший интерес представляют новые отрицательные образы, родившиеся в новых условиях. Тут уже классика бессильна, и для выявления и осмеяния их необходима живая и наблюдательная работа сатириков — наших современников.

«Теория» ненужности и вредности сатиры в советских условиях была осуждена и отброшена нашей партией и народом. Тогда противники сатиры объединились на основе получившей особо широкое хождение так называемой теории бесконфликтности.

Теория эта явилась отражением в драматургии высокопарного и чванливого мифа о непогрешимости любого советского человека. Никакие ссылки его «изобретателей» на гигантские достижения Советского государства в строительстве социализма не могли оправдать создание этого мифа, он был глубоко чужд народу. Он ставил серьезные преграды на пути развития нашей науки и искусства.

Этот миф создавал ложные образы людей — самодовольных, самоуспокоенно равнодушных к чужим достижениям, готовых всех «закидать шапками», способных лишь любоваться самими собой, петь аллилуйю и источать поток приветствий. Конечно, само существование такого искаженного представления о наших людях исключало сатиру. Всякое ее стремление в этих условиях рассматривалось как клевета, как выпад, как враждебная вылазка.

Сторонники теории бесконфликтности, не смущаясь, утверждали, что все отрицательное нетипично для нашей жизни, а нетипичное не имеет права на изображение. И рождались пьесы, отражавшие «борьбу прекрасного с еще лучшим». Однако этому сусальному сюсюканью не суждено было утвердиться на наших сценах и в наших книгах, так как народ начисто отверг эту галиматью, эту безумную попытку вымазать лицо советского человека дешевой позолотой.

Теория бесконфликтности была разбита вдребезги, и теперь даже не найти ее авторов. Как в последнем акте «Ревизора» невозможно установить, кто первый сказал «э»!

Сейчас, когда руководители нашей партии и правительства показывают пример смелого выявления недостатков и исправления ошибок, борьбы с любым отставанием, пример прямого и откровенного разговора **{102}** с народом, деятелям советской сатиры открыты огромные возможности, которые, к сожалению, еще плохо используются.

Если мы придем к единственно верному заключению, что здоровый и жизнеспособный народ видит недостатки, ошибки, просчеты и знает, что меткое и своевременное замечание, острое слово, заслуженная насмешка действеннее, чем прямое назидание, то поймем, что никогда такой народ не откажется от оружия сатиры, как никогда от него и не отказывался, даже и в те периоды, когда профессиональные литераторы молчали.

Да, нам нужна сатира, и не только элементы сатиры в художественных произведениях, но самостоятельные сатирические произведения.

Это очень важное различие двух одинаково закономерных явлений следует оговорить подробнее.

В любом литературном произведении могут встречаться отдельные сатирически очерченные образы. Но Робинзон в «Бесприданнице», Епиходов в «Вишневом саде», могильщики в «Гамлете», несмотря на всю остроту их характеристики, не делают эти произведения сатирическими. Прием введения в ткань драматургического произведения сатирических образов широко использовался как в классике, так и в современной драматургии. Вероятно, он будет применяться и впредь.

И совершенно другая картина предстает перед нами, когда все произведение целиком задумывается автором как сатирическое. Тогда угол зрения, под которым автор в данном случае рассматривает избранный участок действительности, диктует ему заострение, преувеличение, выделение «крупным планом» тех сторон жизни, которые он избрал для своего сатирического обстрела. Тогда весь художественный строй произведения уже не допускает смещения разных углов зрения. В таком чисто сатирическом произведении уже не могут разгуливать на видном месте положительные герои или персонажи, не претерпевшие того общего процесса усиления, заострения, которому подверглись все остальные.

Действующие лица гоголевского «Ревизора» по-разному оцениваются автором и нами. Осип все-таки более симпатичен, чем Городничий, но все они подаются автором в единой сатирической манере. Ни карамзинская Лиза, ни пушкинская Татьяна не могли бы появиться в доме Сквозник-Дмухановского, не разрушив до основания все произведение. Эту азбучную истину приходится напомнить только потому, что и в наше время находятся теоретики, рекомендующие авторам соблюдать «разумную» пропорцию между положительными и отрицательными элементами в сатире.

**{103}** Соблюдая такую пропорцию, автор якобы свидетельствует, что плохому в нашей жизни противопоставлено хорошее и поэтому волноваться не надо: все будет хорошо.

Трудно перечислить все заключенные в таких советах заблуждения и ошибки.

Первая из них состоит в том, что никакая пьеса не должна и не обязана рисовать полную картину действительности. Это непосильно ни одной пьесе. Вся картина может, в лучшем случае, возникнуть из суммы всех художественных произведений эпохи, если к тому же в данную эпоху удачно развивалось искусство.

Судить о нашей эпохе только по творчеству Кукрыниксов или только по пьесе «Не называя фамилий» так же невозможно, как невозможно принимать «Ревизора» за исчерпывающую характеристику России первой трети XIX века. Следовательно, нам пора примириться с мыслью, что относительно полную картину нашей действительности отразит вся сумма произведений современной нам литературы, живописи, музыки, архитектуры, кино и театра, а не какое-то одно, пускай даже самое удачное.

Вторая ошибка. Соблюдение известной «разумной» пропорции между положительным и отрицательным способно лишь грубейшим образом дезориентировать зрителя. Для того чтобы в этом убедиться, стоит только обратиться к арифметике.

Как известно, и в жизни и на сцене одинокому изолированному мерзавцу не разгуляться. Для того, чтобы зло в какой-то мере могло быть показано, оно обычно представляется группой персонажей. Допустим, что злодеев в нашей пьесе будет три. Как известно, положительное, согласно таким советам, должно перевешивать отрицательное. Прибавим к нашим отрицательным персонажам явно перевешивающее число хороших людей. Допустим, их будет девять. Эту пропорцию радостно примет самый строгий блюститель «чистоты» литературы. Но если его, блюстителя, такой перевес устраивает, то для нас он совершенно неприемлем: ведь если принять подобный метод пропорционального представительства литературных персонажей от населения и поверить в реальность такого соотношения, то тогда получится, что каждый четвертый человек у нас — негодяй! Вот это уже будет настоящей клеветой, возмутительным искажением действительности!

И рождена будет такая клевета лишь непониманием, что ни в каком подлинно художественном произведении не нужна авторская перестраховка, что драматург может изобразить компанию мерзавцев, заполнивших всю пьесу, и, несмотря на это, ни один зритель ни на **{104}** одну минуту не забудет, что абсолютно подавляющее большинство наших людей — люди хорошие.

И наконец, третья ошибка. Если после просмотра сатирического произведения зритель решит: волноваться нечего, усилиями автора и театра ему, зрителю, гарантировано, что и без его активной роли в жизни все будет хорошо, — то это плохое сатирическое произведение, во всяком случае ненужное.

Нет, сатира, бьющая в цель, должна волновать, беспокоить, тревожить. Зритель и читатель должны быть непременно убеждены, что и они сами что-то должны сделать для устранения зла, и сделать безотлагательно. Только тогда сатира достигнет своей цели.

Каков же, наконец, предмет советской сатиры в наши дни, есть ли у нас достаточно тем для сатиры? Такой вопрос нередко возникает на наших обсуждениях и беседах.

Но, решая вопрос о сатире вообще, о ее темах вообще, мы нередко забываем, что средства сатиры чрезвычайно многообразны, что смех имеет множество оттенков, в которых мы всегда можем чувствовать отношение автора к предмету, от уничтожающего сарказма до добродушного подтрунивания.

Если учесть эти возможности сатиры, многообразие ее средств, то окажется, что есть очень много явлений окружающей нас действительности, которые могут привлечь внимание сатирика. При этом, однако, следует крайне осторожно относиться к определению, достойна ли данная тема отражения в искусстве или нет.

В течение долгих лет мы страдали одним заблуждением: нам все казалось, что лишь небольшое число центральных, генеральных тем достойно нашего внимания. И мы нередко отстраняли от себя такие темы, которые потом оказывались весьма существенными.

Нередко это же требование являлось для некоторых хитроумным средством избавиться от сатиры, но не прямо, не откровенно, а сложно маскируя свои намерения. Пользуясь этим средством, можно было устранить сатиру, призывая к сатире.

Давление, оказываемое на сатирика, примерно начиналось так:

«Сатирики! Зритель ждет от вас смелой, бичующей сатиры! Только не разменивайте свой талант на темы мелкие и нетипичные. Проходимцы, жулики, плагиаторы, бюрократы — все это частные случаи, недостойные гневного бича сатиры. Посмотрите на наши стройки, на нашу замечательную молодежь, воспойте их…

— Позвольте, позвольте, а как же с сатирой?

— Ад, да, да. Сатира нам нужна острая, бичующая, смелая… Но что это у вас в руках? Бич сатирика? Не длинноват ли он? Попробуем отрезать конец. Еще покороче! Осталась рукоятка? Как-то голо **{105}** она выглядит. А ну‑ка, возьмите эти розы, укрепите их сюда. Вот теперь получилось то, что нужно. Что? Похоже на букет? Еще немного лавров и пальмовую веточку! Это ничего, наша сатира должна не разить, а утверждать. Теперь все готово. Вперед, разите!»

И так, поправка за поправкой, совет за советом, — и сатирик постепенно превращался в поздравителя.

Сатирическое искусство, основанное на человеческой наблюдательности, на чувстве юмора, на стремлении исправить несуразное и неверное, может проникать в разнообразнейшие участки нашего бытия.

Все области нашей жизни, нашей деятельности, требующие усовершенствования, и все люди, сопротивляющиеся прогрессу на любом участке, могут послужить темой сатирического произведения лишь при двух ограничениях: если глубина и размер зла не исключают подхода к нему с оружием смеха и, с другой стороны, если устранение зла не может быть произведено более простыми средствами, чем средства искусства.

Первое ограничение обусловлено тем существенным обстоятельством, что искусство сатиры во всех своих оттенках и разновидностях связано со смехом. В разных видах сатиры и смех бывает разного качества, даже у одного и того же автора. Таков смех «Женитьбы» и смех «Ревизора», но все же сатира неразрывна с реакцией смеха. Поэтому явление, исключающее смех, не может стать предметом сатиры. Невозможно, например, написать сатиру на фашистский лагерь уничтожения. Пожалуй, один только Сухово-Кобылин во всей истории драматургии в «Деле» и «Смерти Тарелкина» так расширил границы сатиры, что получил никому не удавшийся сплав сатиры с трагедией и сумел остановиться на той грани, за которой смех звучал бы оскорбительно.

Второе ограничение — это проблемы и вопросы, которые решаются более простыми, чем искусство, средствами. Незачем создавать художественное произведение, ставить его на сцене, собирать зрителей, если короткой заметки в газете оказалось бы достаточно для устранения «зла».

Более того: даже значительные пороки, легко определимые и осуждаемые нашими законами, те пороки, о которых нет и не может быть двух мнений, пороки бесспорные — плохой материал для сатиры. Сатира на грабителя просто не будет интересна зрителям на том основании, что в данном случае требуется лишь нормальное судопроизводство, а не общественное осуждение, к которому, по существу, сводится каждый сатирический спектакль на актуальную тему.

Что же остается на долю сатиры, какие же пороки и слабости могут стать объектом сатиры?

**{106}** Для правильного ответа на этот вопрос стоит лишь вспомнить, что всякие законы, в том числе и наши, способны объять лишь основные, наиболее существенные проступки и преступления и никогда не смогут регулировать и карать всю сумму бесчисленных «мелких» нарушений правил социалистического общежития. На такие «мелкие» нарушения общественных норм нельзя жаловаться ни прокурору, ни даже месткому, но от них, тем не менее, часто зависит судьба людей, и в общем итоге они не могут не оказывать существенного влияния на жизнь всего народа.

Убийство ножом карается законом, а убийство человека дурным отношением, созданием несправедливой репутации, обидами обычно ненаказуемо.

Грабителя на большой дороге куда легче обнаружить и покарать, чем склочника, способного отравлять существование целому учреждению и действующего притом только «на строго законных основаниях».

Глупый и невежественный начальник в конце концов снимается с работы, но пока он не снят, он проявляет свои качества «на законном основании», и никаких юридических претензий к нему предъявить нельзя.

Человек, бросивший жену, гораздо более подробно проанализирован нашим искусством, чем человек, в рамках «прочной» семьи отравляющий жене существование своим злобным характером и бесчеловечным обращением.

Лектор, не сказавший ни одного еретического слова, не допустивший ни одной ошибки, но сумевший отбить охоту у всех своих слушателей к изучению предмета своих лекций скукой, бездушием и бездарностью, суду не подлежит.

Люди, меняющие свое мнение с подвижностью флюгера, могут иногда явиться настоящим общественным бедствием, убивая в окружающих веру в человека, веру в честное слово, а уж их-то ни в какой данный момент обычно ни в чем упрекнуть нельзя, потому что в каждый момент они как будто правы и только по существу — дрянь.

Закон запрещает бранные слова, рукоприкладство и оскорбления, но закон не может и не должен предписывать улыбку, ободряющие взгляды, чуткое отношение, настоящую вежливость, внимание, заботу, дружескую помощь. А вместе с тем каждый из нас на личном опыте не раз убеждался, что все эти не предписанные законом проявления чуткости, равно как и их противоположность — бездушие, холодности, равнодушие, не нарушающая законов враждебность, хамство в рамках корректности, способны оказать на нашу жизнь и на нашу работоспособность **{107}** гораздо больше влияния, чем факт кражи пальто на вешалке или обвешивания в магазине.

Дурные методы и дурные вкусы, иногда понаслышке и искаженно перенимаемые из буржуазных стран, искажают и портят облик советского человека. Бороться с ними законодательным путем — дело бессмысленное. Если еще и можно, хотя и не нужно, запретить джаз, как это было фактически сделано однажды, то нельзя приказом устранить глупые прически, туалеты, а главное, ложные эстетические идеалы западного мещанства, которые так жадно воспринимаются всеми разновидностями «стиляг». В то же время наше сатирическое искусство многого могло бы добиться в борьбе за хороший тон и вкус, начиная с внешности человека и кончая его поведением.

Главным предметом сатиры всегда являлись нравы, обычаи и характеры людей, а все это — области, в которых умная и талантливая сатира может принести много больше пользы, чем административные меры.

Но если мы по-настоящему захотим удовлетворить потребность народа в сатире, если мы искренне заявляем, что в богатой палитре советского искусства сатирические краски должны зазвучать ярко и во всю силу, то мы не должны ограничиваться одними призывами к сатирикам, мы обязаны найти средства к исправлению многих допущенных в этой области ошибок.

Нам недостаточно признавать гений Гоголя и Щедрина. <…> Мы должны собрать и поднять на достойную высоту лучшие произведения нашей, советской сатиры, рассеять недоразумения в оценке классической сатиры, переиздать лучшие произведения этого жанра в виде «Библиотеки советской сатиры».

Наше литературоведение и театроведение, истратив немало бумаги на хвалебный разбор многих конъюнктурных и скоропреходящих произведений, осторожным молчанием обходило произведения сатирического жанра. О сатирическом жанре у нас нет ни одного серьезного труда. А вместе с тем почти за сорок лет советского строя у нас накопилось в этой области богатое и ценное наследие, которое надо изучать и пропагандировать.

Нам нужно пересмотреть высокомерный взгляд на сатиру как на искусство второго сорта. А такой взгляд сказывается и сейчас.

Пьеса Всеволода Вишневского «Оптимистическая трагедия» обрела недавно второе рождение[[15]](#endnote-15), и этот радостный факт был широко освещен в прессе.

Но когда оказалось, что комедии В. Шкваркина «Чужой ребенок» тридцатилетней давности и «Простая девушка» — девятнадцатилетней, поставленные в Москве и Ленинграде, были восприняты **{108}** зрителем как острые, живые, актуальные пьесы, что они с блеском выдержали испытание временем, — это осталось незамеченным нашей печатью[[16]](#endnote-16).

А актеры — мастера сатиры, разве они когда-нибудь удостаивались того внимательного и почтительного изучения, с каким у нас относятся к представителям «серьезного» жанра?

У нас очень распространилось за последнее время издание монографий об актерах далекого прошлого, и это хорошо, так как ни мы, ни авторы этих монографий их никогда не видали. Но вместе с тем разве не достойны таких монографий многие актеры сатирического жанра, любовь зрителей к которым находится в полном противоречии с равнодушием наших театральных исследователей.

Мы не научились еще регулировать рождение талантов нужного направления. Но мы хорошо знаем, что всякий сдвиг в общественной жизни искусства достигается, во-первых, пропагандой и, во-вторых, организационными мерами.

У нас есть зрелые мастера сатиры, недостаточно плодотворно работающие. Мы можем предполагать, что среди молодежи растут и зреют новые кадры, ждущие своего выявления. Для плодотворного использования тех и других на поприще сатиры нужно создать творческую атмосферу, не ограничиваясь одними призывами.

Словом и делом мы должны показать, что ценим, любим и уважаем наследие советской сатиры, что мы не будем встречать новые произведения этого жанра мелкообидчиво и подозрительно, что мы хотим совершенствовать наши нравы, наши характеры и обычаи и что мы готовы для этого вооружиться смелыми, талантливыми и справедливыми произведениями советской сатиры. <…>

1956

## {109} Драматургия и критика[[17]](#endnote-17)

Если вы прочтете подряд все повести и рассказы Чехова, перед вами возникнет грандиозная галерея образов дореволюционной России. Трудно назвать такую профессиональную или социальную категорию, которая не вошла бы в эту широкую панораму русской жизни на рубеже двух веков. Создается впечатление, что для Чехова вся окружавшая его жизнь имела глубокое значение, что именно благодаря широкому охвату и получилась та яркая и объемистая картина эпохи, которая так впечатляет и современного читателя.

И вместе с тем это не описательство, не объективизм. Гуманизм великого писателя, его идеалы, его симпатии и антипатии откровенно выражены в каждом произведении, какого бы круга общества оно ни касалось.

Наше государство свободно от антагонистических классов. Исчезло социальное неравенство, умерли многие паразитические профессии. Однако, при единстве идейных позиций советских людей, общности их политических идеалов, равноправии, — нивелировки в нашем обществе не происходит ни в области профессиональной, ни в области характеров.

Вместо отмерших профессий появилось много новых, свойственных только нашей эпохе. Вместо сложных отношений, порожденных классовым обществом, возникли **{110}** новые отношения между людьми, строящими коммунистическое общество.

Да, наше общество чрезвычайно богато и профессиями, и характерами, и ситуациями, и конфликтами, если смотреть на него глазами наблюдательного художника. Больше того, наше время создало характеры и биографии, неслыханные в чеховские времена.

В какой мере наша драматургия отразила это? Еще в очень малой.

К сожалению, в том жестком отборе, в том почти каноническом реестре профессий и характеров, который наши драматурги добровольно установили для своих пьес, безмерно сужается картина общественной жизни страны.

Вот, например, драматурга взволновала яркая драматическая или комедийная ситуация. Но при выборе персонажей нередко вступает в силу не столько художественные, сколько умозрительные соображения — одни персонажи отпадают как представители немногочисленных или «нехарактерных» профессий, другие — как «нетипичные» по складу своего характера, третьи — как… еще не устроившие свою личную жизнь в той степени, в какой мы все могли бы им пожелать.

Такой экзамен, нередко учиняемый самими авторами или критиками, лишает драматургию широты наблюдений. Однако, прежде чем сетовать на это обстоятельство, необходимо разобраться в одном сложном и запутанном вопросе: как влияет на зрителя то, что показано на сцене?

На этот счет существует несколько точек зрения. Некоторые критики полагают, что зрители в театре склонны к прямому и буквальному подражанию тому, что видят на сцене. Увидели, как муж бросил жену, — пришли домой и бросили своих жен. Увидели взяточника — и на другой день стали брать взятки. Посмотрели, как герои пьют водку, — и стали алкоголиками. Это, конечно, упрощенная и несколько утрированная точка зрения. К счастью, никогда не проводилась она в жизнь до конца, ибо при последовательном ее применении надо было не исполнять большую часть мировой классики! Мы же не боимся, что советские зрители в своих семейных отношениях будут следовать примеру Отелло или лермонтовского Арбенина, а зрительницы — решать свои судьбы по способу Катерины в «Грозе» или Анны Карениной.

Мы смело показываем злодеев — Ричарда Третьего, Яго, Городничего, Варравина, справедливо полагая, что яркий показ порока и злодейства возбудит в зрительном зале столь же яркий протест против зла и активное желание с этим злом бороться.

**{111}** Мы понимаем, что помимо поступка как такового, громадное значение имеет отношение автора и театра к этому поступку: рекомендует он его или осуждает, сожалеет или радуется. Мы понимаем, что не поступки отдельных персонажей выявляют мысль автора, а концепция пьесы, ее замысел, вся сумма мыслей, вложенных автором в свое произведение.

Мы умеем отличать на сцене зло торжествующее от зла порицаемого. И если бы даже в финале «Ревизора» не являлся жандарм как вестник заслуженной кары, мы не заподозрили бы Гоголя в том, что он рекомендует все показанное безобразие как пример для подражания.

Но как только мы переходим к обсуждению новых советских пьес, мы забываем об этом нашем опыте и понимании драматургии и начинаем сглаживать углы, убирать недостойных подражания персонажей, вообще устранять неприятности. Нас часто не устраивает и то, что в конце спектакля порок бывает наказан. Лучше бы его и вовсе не показывать!

Мы призываем наших сатириков к смелому и беспощадному разоблачению еще оставшихся в нашей жизни недостатков, но при анализе нового сатирического произведения быстро вооружаемся такими мерилами:

— Разве показанное зло является всеобщим? (Драматург и не думал это утверждать. Он хотел обратить внимание на отдельные печальные явления, достойные отпора и осуждения).

— Тогда это не типично и может быть воспринято как клевета на нашу действительность.

— Ваша героиня легкомысленно распорядилась своей судьбой. Чему вы учите молодежь? (Драматург именно против этого и хотел предостеречь и надеялся, что, досмотрев спектакль до конца, к другому выводу нельзя будет прийти).

Но нет! Предполагаемый закон буквального подражания уже вступил в силу!

Пока сатирическая стрела, вылетевшая из лука драматурга, достигнет намеченной цели, она на своем пути облекается такими амортизаторами, такими безопасными наконечниками, что в лучшем случае может не поразить порок, а только пощекотать его.

Конечно, борьба со злом — великое дело. И в жизни с ним труднее бороться, чем на сцене. Ведь действия негодяев, жуликов, злостных бюрократов в жизни не просматриваются предварительно никакими художественными советами или другими авторитетными инстанциями, а просто совершаются, к нашему великому сожалению! Но талантливый, убедительный показ негодяя в театре принесет этому негодяю **{112}** в жизни гораздо больше вреда, чем целомудренное его устранение со сцены.

Естественно, что речь идет не о репертуаре для детей, — тут необходим особый подход, особый отбор. Но взрослые!.. Они хотят видеть жизнь во всей ее сложности, в той сложности, которая изведана ими по собственному опыту, по литературе и, наконец, по нашим газетам и журналам, которые не боятся называть неприятные вещи своими именами.

Сатирические пьесы и спектакли, призванные осмеивать пороки и недостатки нашей жизни — косность, отсталость, бюрократизм, пои верной идейной направленности и талантливости исполнения, могут принести большую пользу нашему обществу, содействуя его движению вперед. Но именно по поводу этих сатирических спектаклей часто разгорается острая дискуссия.

Четвертый год на сцене Ленинградского театра комедии идет сатирическая пьеса Д. Аля и Л. Ракова «Опаснее врага»[[18]](#endnote-18). Спектакль этот награжден почетным дипломом Министерства культуры РСФСР и Союза писателей Российской Федерации. Центральная пресса, в том числе «Правда», «Известия», «Литературная газета», «Советская культура» и другие газеты, поместила на него одиннадцать положительных рецензий и отзывов[[19]](#endnote-19). «Литературная газета» напечатала даже фельетон, осмеивающий обывателей, которые распространили слух о том, что спектакль скоро снимут, ввиду его «слишком большой смелости». Словом, театр получил явное одобрение своей работы. Однако прошло время, и из прессы же мы узнали, что спектакль был «справедливо осужден общественностью»!

Перед авторами пьесы и театром встала неразрешимая задача: узнать, каким образом спектакль из хорошего превратился в плохой. Долго мы бились над этой загадкой, пока наконец не узнали, что недостаток пьесы заключается в том, что она устарела. Что, мол, таких директоров учреждений, как товарищ Допетровский — главный отрицательный персонаж комедии, уже нет, что они отошли в область предания. Как хотелось бы этому верить — верить и осмеивать уже ушедшее, «смеясь, расставаться с прошлым».

Но вот совсем недавно в одном из номеров «Недели» мы прочитали о ценнейшем заповеднике нашей страны — Аскания-Нова, расширенном по личному указанию Ленина. Мы узнали, что новый директор этого заповедника распахал большую часть территории под сельскохозяйственные культуры. В статье цитируется уникальный по своей выразительности документ, в котором ставится под сомнение целесообразность разведения редчайшей породы «лошади Пржевальского» на том основании, что в сельском хозяйстве «она не применяется»!

**{113}** И мы сразу увидели, что жив наш Допетровский. Только работает он не в «институте кефира», откуда он был снят в финале комедии, а разоряет национальное достояние — драгоценный заповедник. И вероятно, не со зла, а по глупости, по необразованности, по причинам, достаточно ярко показанным в нашем спектакле.

Мы часто призываем драматургов к изучению жизни. Будем же и мы, критикующие наших авторов, тоже ориентироваться на жизнь.

Наше общество не может позволить старому, отжившему умирать естественным путем. Смех должен и может помочь обществу активно распознавать и отбрасывать в сторону то, что мешает его прогрессу. Вряд ли стоит цитировать общеизвестные высказывания классиков о разящей силе смеха. Эту разящую силу надо использовать в строительстве нового общества. Но для этого необходимо, чтобы комедию, как и каждый жанр, судили по ее законам.

Как это ни парадоксально, но до сих пор приходится читать в нашей прессе упреки в том, что автор комедии или ее режиссер стремились «посмешить, пошутить, поострить». Разумеется, идейная направленность каждой комедии определяет ее ценность, и с этим никто не спорит. Но если слова «шутка, острота, смех» будут применяться в нашей критике как вещественные доказательства обвинения, то мы можем дезориентировать наших комедиографов!

А слово «анекдот» в критических оценках нашей комедийной драматургии трактуется лишь в обывательском пошлом значении. Между тем анекдот лежит в основе многих высоких комедий, например в гоголевском «Ревизоре», и, как значится в любом словаре, представляет собой «краткий занимательный рассказ о смешном или необычном происшествии». А ведь многим нашим комедиям иногда не хватает именно занимательного рассказа о смешном или необычном происшествии!

Современная наука еще не научилась регулировать рождение талантов. И хотя мы все очень заинтересованы в том, чтобы их рождалось больше, активно содействовать этому мы не можем. Зато наша общественность в состоянии помочь их успешному развитию. Благоприятная творческая атмосфера, пристальное внимание к молодой смене, дружелюбное отношение к творческим опытам, поискам, интересам, уважение к индивидуальности художника, радость по поводу успехов соседа по творчеству — вот что может сделать общество для расцвета своего искусства.

1965

## {114} Театр, техника, наука[[20]](#endnote-20)

### 1

Из всех вопросов взаимосвязи науки и искусства, вероятно, самым волнующим является научное освещение различий между мышлением художника и ученого. Но у меня нет большой надежды на то, что это в ближайшее время удастся сделать. Например, я всю жизнь мучился вопросом, почему на гениальных произведениях Леонардо да Винчи никак не отражается то, что он был передовым инженером своего времени. Факт налицо, а следов никаких!

И вместе с тем благородная задача установить какие-то мостки взаимопонимания, которая поставлена перед нами, мне кажется чрезвычайно увлекательной. Хотелось бы остановиться только на некоторых моментах, представляющихся мне существенными.

Различные искусства в очень разной мере зависят от техники. Вероятно, поэту нужна минимальная техническая база, чтобы зафиксировать то, что происходит в его творческом воображении и сознании. Однако, например, значение изобретения киноаппарата, то есть техники съемки, для возникновения киноискусства преуменьшалось. Ведь если бы его случайно не изобрели, то все те творческие предпосылки, которые породили современное кино, искали бы другого выхода и собственно кинематографа не было бы или он появился бы значительно позже. Известно, что для современного общества **{115}** довольно характерным является большой запас накопленных знаний. Вместе с тем многие специалисты очень слабо информированы о том, что открыто в соседних областях. Это я всегда ощущал в своей практической деятельности. Например, театральные архитекторы часто понятия не имеют о современном театре и его потребностях, хотя их специальность — проектировать театральные здания.

Говоря о театре, мы должны признать, что этот род искусства чрезвычайно тесно связан с техникой. Я даже попробую доказать, что если театральная эстетика в какой-то мере стимулировала ту или иную технику, то и, наоборот, состояние техники способствовало развитию той или иной эстетики.

Конечно, было бы очень хорошо и правильно, если бы мы достигли такого легкого и быстрого общения, когда лучшие идеи, наиболее выгодные для всего общества, получали бы наиболее быстрое решение и реализацию; к сожалению, сегодня мы еще этого не достигли. Современный театр технически оснащен на уровне XVIII века с прибавкой к этому только электрического освещения. Новейшие достижения науки, техники, механики успешно применяются во всех других областях, кроме театра. Отставание на два века — это довольно существенное отставание. Оно зависит от того разобщения, о котором я только что говорил.

Что происходит сейчас?

Большинство новых и новаторских западноевропейских и американских театров, которые находятся не в блестящем коммерческом положении, отказываются от усложнения театральной техники. Намечается постепенный, незаметный сдвиг в сторону техники эстрады, в сторону перенесения центра внимания на актера, на свет. Я видел в Англии новые театры, запроектированные по последнему слову техники со специальным расчетом на полную невозможность использования каких-либо декораций: все делается при помощи света, освещающего актеров. Другими словами, если мечтой очень многих режиссеров первой половины XX века был «синтетический» театр, в котором впечатление от работы актеров и режиссера дополнялось бы соединением музыки и зрительных впечатлений, то теперь в некоторых зарубежных странах происходит движение к вынужденной условности, которая не требует технического прогресса. Это, естественно, искажает развитие театрального искусства.

Мне думается, что если бы мы поставили себе экспериментальную задачу в любом месте нашей страны воздвигнуть театр, в котором были бы мобилизованы все достижения техники, помноженные на современно понятые театральные требования, то это могло бы способствовать новой театральной эстетике, которая, может быть, совершенно **{116}** иначе развивалась бы, чем она развивается сейчас, и не прибегала бы так часто к условности, той условности, которая скрывает бедность, недостатки и приводит к сухости и аскетизму, претендующим на современность театрального стиля.

Такое обеднение внешней формы спектакля нельзя объяснить только модой, только поветрием, охватившим режиссеров. К тому есть более веские основания, а именно: современная драматургия, развиваясь не без естественного воздействия кинематографа, не может обойтись без частой смены картин — мест действия. Эта тенденция — тоже не мода, а органическое отражение ритмов современности, резко отличных от ритмов жизни и искусства прошлых веков. 99 процентов наших театров, построенных по образцам XVIII века, начисто не приспособлены к быстрой смене объемных декораций, в которых и только в которых современный зритель органично воспринимает действующего, тоже «объемного» актера.

Режиссер спектакля, справедливо понимающий, что паузы между картинами, вызванные перестановками декораций, способны нарушить ритм спектакля и тем погубить его, начинает всячески упрощать изобразительные средства, сводить информацию о месте действия до минимума. Такой метод начисто исключает образную выразительность, воздействие на зрителя средствами изобразительного искусства.

Так кочуют из спектакля в спектакль «лаконичные» предметы на фоне темноты черного бархата, фигуры актеров, выхваченные лучом прожектора, те части вместо целого, которые этого целого уже не воссоздают. Такие вынужденные решения входят в традицию, почитаются многими наивными искателями современного стиля за передовое направление и применяются часто даже и в тех случаях, когда структура пьесы не вынуждает к таким компромиссам.

Этот процесс является наглядной иллюстрацией того, как наука и техника — в данном случае отсталая театральная техника и не использованная на практике наука — влияют, в данном случае отрицательно, на эстетику театра, на искусство.

### 2

Вряд ли можно надеяться, что в ближайшее время можно будет сделать работников искусства универсально грамотными в современной науке, потому что наука слишком далеко ушла вперед, чтобы об этом можно было конкретно мечтать.

Я по этому поводу вспоминаю один случай, с которым лет двадцать тому назад столкнулся наш театр, когда мы ставили пьесу о Софье Ковалевской — великом русском математике[[21]](#endnote-21). Мы решили, **{117}** что коллектив, который работает над спектаклем, должен понимать по существу, что же такое Софья Ковалевская сделала в области математики. Для этого была собрана труппа, приглашен видный математик, достали доску и мел, и примерно через сорок минут совершенно вспотевший ученый сдался и сказал, что невозможно объяснить конкретно достижения примерно восьмидесятилетней давности аудитории, у которой нет никакой подготовки. Соответствующей подготовки, вероятно, не будет и впредь у работников искусства, поэтому говорить о таком театральном направлении, такой театральной тематике, которая может сблизить науку и искусство, очень трудно.

Мне очень нравится читать журналы «Наука и жизнь», «Техника молодежи» и даже «Юный техник», но я пришел к выводу, что то, что доступно литературе, что может популярно объяснить литература, то совершенно недоступно театру, ибо все попытки, которые были в театре, — даже в малых дозах — объяснить преимущества домны новой конструкции над домной старой конструкции приводили всегда к полному унынию в зрительном зале.

Между тем моральный облик ученого, личность ученого, его человеческие свойства — это тема, которая не раз решалась удачно и положительно. Но и здесь с грустью надо заметить, что отбирать героев для этих произведений нельзя только по принципу их достижений в науке; обязательно в их жизни должны быть или крупные несчастья, или роковые недоразумения, или необычайные приключения — только тогда они могут сделаться предметом театрального искусства. Если же великий ученый благополучно, то есть без всяких происшествий и конфликтов, прожил жизнь и очень много оставил человечеству, то этого оказывается мало для того, чтобы он стал сценическим героем. Мне кажется, что попытка сделать предметом театрального искусства самую суть научных достижений — дело безнадежное, или, если осторожнее говорить, ни одного положительного опыта в этой области еще не было.

Вместе с тем театральные работники постоянно — из года в год, из десятилетия в десятилетие — должны учитывать изменяющийся уровень и состав зрителей; даже опытнейшие из них терпели фиаско из-за недооценки уровня зрительного зала. Оказывается, что современный зритель склонен к большей смысловой нагрузке, если можно так сказать, чем думают в большинстве случаев драматурги и режиссеры; он способен понять значительно более сложные проблемы и приемы, чем те, которые ему обычно преподносят.

Итак, что практически должен делать театр по линии объединения так называемых «физиков» и «лириков»? Очевидно, театр должен создавать такие спектакли, а драматург писать такие пьесы, которые **{118}** по заложенным в них мыслям и по образному воплощению одинаково увлекали бы лиц разных профессий. Я думаю, что это было бы наиболее правильное решение вопроса.

Мечта об объединении и сближении искусства и науки чрезвычайно соблазнительна. Не задаваясь такими большими целями, как, скажем, технику живописца сделать абсолютно понятной представителю высшей математики и наоборот, я хотел бы указать на некоторые науки, которые должны были бы в первую очередь сблизиться с искусством, — это искусствоведение и театроведение, науки, которые имеют непосредственным предметом своего изучения искусство. Вероятно, такое сближение было бы чрезвычайно полезным и интересным.

По сравнению с другими науками эти науки являются несколько своеобразными: их точность проявляется почти исключительно в области второстепенных явлений. Например, современное искусствоведение может определить возраст доски, на которой написана картина установить характер холста, грунта, назвать автора; в области такой искусствоведческой археологии и истории делается много серьезного и точного. Но возможность научно точной оценки художественного произведения и такой же точности в определении наших основных критериев в оценках художественных произведений — это мечта, которая остается неудовлетворенной.

Пожалуй, главное препятствие здесь в том, что самое понятие искусства, его происхождение, причины его возникновения совершенно недостаточно уточнены наукой. Ни одно из многочисленных определений этого таинственного явления, — как забракованных нами за идеализм, так и принятых за неимением лучших, — как я полагаю, не может нас удовлетворить с научной точки зрения.

Совершенно неисследованным и необъясненным является вопрос о соотношении прогресса в общем развитии человеческой культуры с развитием искусства. Если ранее псевдомарксистское искусствоведение, вскоре заслуженно признанное «вульгарным социологизмом», делало неудачные попытки объяснить развитие искусства и его фаз состоянием экономики и средств производства, то сейчас этот интереснейший вопрос вообще не исследуется. Взлеты и падения искусства в разных странах на разных этапах их развития принимаются как факты, которые невозможно отрицать и так же невозможно объяснить. История искусства вопреки нашим надеждам остается каталогом фактов, хронологией, не снабженной достаточно глубоким объяснением законов его развития.

Этот пробел в наших знаниях особенно чувствуется при попытках оценивать современное искусство и решать вопросы его дальнейшего развития.

**{119}** В этом деле немалой помехой является также отставание нашего искусствоведения в точном, научном определении ряда насущных понятий, которыми наша критика постоянно вынуждена оперировать, и в выработке ясной и обоснованной терминологии, обеспечивающей взаимопонимание. Вольная трактовка ходовых терминов приводит нередко к самой свободной вкусовщине и проистекающей отсюда путанице.

Вероятно, трудность точного определения содержания самых необходимых терминов, таких, как «реализм», его признаки и границы, «жанр», его законы и соотношение этих законов с тематикой, «натурализм», «формализм» и пр., приводит к тому, что наши искусствоведческие институты в своей научной работе заняты совершенно частными проблемами, чаще всего исторического характера — творческими портретами и биографиями отдельных деятелей искусства.

Трудно представить себе сегодня, насколько видоизменились бы практика художественных обсуждений, работа критики, заседаний жюри, формы творческих дискуссий, если бы работники искусства и искусствоведения располагали бы такой ясной и убедительной для всех терминологией! Если бы, на первых порах, хотя бы такие понятия, как «хороший вкус» и «дурной вкус», получили бы понятную научную расшифровку.

В искусстве мы во многом отдаем дань традициям, среди которых есть прекрасные, высокие традиции, — за ними стоит следовать, их стоит пытаться развивать. О том, что мы мало развиваем наши великие литературные традиции, говорит хотя бы тот факт, что мы не видим прямых последователей М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. Н. Островского, Н. В. Гоголя или А. П. Чехова среди наших писателей. С другой стороны, мы иногда придерживаемся некоторых традиций не потому, что они нам дороги, а просто потому, что никто не задумался о том, надо им следовать или не надо.

Я иногда задумываюсь о будущем театра. Работа в театре чрезвычайно приучает к прогнозам короткой дистанции: что будет завтра или послезавтра, какова будет ближайшая премьера. Но время от времени хочется заглянуть дальше — хотя бы на десятилетие. Я убежден, что если мы не примем специальных мер социологического характера в области театра, а будем слепо следовать за модой, в которой ощущается западное влияние, то мы рискуем превратить современный театр в некую эстетическую забегаловку, куда заходят на час-полтора. Уже сегодня у громадного большинства зрителей существует глубокое убеждение, что чем короче спектакль, тем лучше, и что длинный спектакль является какой-то карой.

**{120}** Если отвлечься от качественных стимулов в этом плане (действительно бывают такие спектакли, что чем они короче, тем лучше, и тут спорить не приходится), мне кажется, что если спектакль очень хороший, то, очевидно, чем он длиннее, тем приятнее.

Я думаю, что если бы мы решили, что посещение театра — это отдача себя театру на целый вечер, если бы считали, что театр нельзя совместить с хождением в гости, то это открыло бы нам очень большие возможности для расширения нашего кругозора и повышения культуры. Если же мы постепенно приучим себя к тому, чтобы выдавать и потреблять театральное искусство маленькими порциями, мы через два‑три года должны будем отречься от большинства капитальных произведений классики, если только не станем делать из них укороченные выжимки.

Я так думаю, что было бы очень интересно, наряду с многочисленными кинотеатрами, куда люди забегают на сеанс, иметь в городе два‑три кинотеатра, куда люди приходили бы провести весь вечер. Это тоже дало бы огромные возможности в деле расширения воздействия искусства.

На заре кинематографии каждый владелец маленького частного кино угощал своих зрителей целой программой: сначала шли видовые картины, затем драма и наконец комедия, или «комическая» картина, как тогда говорили.

Если бы любому нашему кинорежиссеру (конечно, хорошему) предложили сделать фильм на целый вечер, с антрактами, с общением зрителей между собой, это внесло бы новые возможности в кинематографическое искусство.

Что же касается театра, то тут я совершенно убежден, что антракты являются составным элементом театрального искусства, что спектакли без антрактов или с одним антрактом — это урезанные спектакли, что в театр надо ходить не только для того, чтобы смотреть на сцену, но и для того, чтобы общаться в антрактах друг с другом. Театр — это место для встреч, место для общения.

Когда мы ставим перед собой задачу большей связи между людьми разных профессий, мы должны для увеличения этой связи создавать конкретную базу — хотя бы теплые, чистые, освещенные места. Таким местом в первую очередь может являться театр. Он создает общее настроение, вызванное данным спектаклем, во время которого связи между людьми могут особенно ярко вспыхнуть и расцвести.

Очень сложным является вопрос о взаимоотношении театра и кино. Каждое искусство делает свое дело, но на долю театра падает основная функция общения между людьми. В кино, как во время короткого разговора по междугородному телефону, много не скажешь, **{121}** в театре же, на хорошем спектакле, можно гораздо больше сказать друг другу. И возможность расположиться в театре на целый вечер открывает нам огромные, еще недооцененные перспективы.

Меня особенно беспокоит театральное искусство и его развитие, потому что именно в театре имеется возможность общения между сценой и зрительным залом и их взаимодействия, которых начисто лишено кино, ибо кинозритель никоим образом не может воздействовать на то, что происходит на экране, театральный же зритель непрерывно воздействует на то, что происходит на сцене, своим вниманием и своими реакциями.

Я считаю, что было бы очень неправильно, если бы наряду с укорачиванием рабочего дня и улучшением материального благосостояния трудящихся мы укорачивали бы спектакли, недодавая зрителю того, что мы можем ему дать.

Если говорить о применении науки к искусству, в частности к театральному искусству, то необходимо добавить, что если создание спектакля иногда (далеко не в достаточно полной мере) изучается, то другая сторона вопроса — восприятие спектакля зрителями (а к этому с живым интересом относятся работники театра) — совершенно не исследуется научно[[22]](#endnote-22).

Еще в далекие 30‑е годы некоторые передовые театральные деятели пытались организовать такое изучение. Но в наше время это совершенно заброшено, если не считать кустарных попыток раскладывания анкеток или проведения зрительских конференций, в которых слишком заметен элемент случайности.

Вместе с тем предполагаемое, часто на основании чистого домысла, восприятие зрителя сплошь и рядом фигурирует в оценках спектакля, особенно в момент его рождения. «Зритель этого не примет!», «Зрителю это не интересно!», «Зритель это превратно истолкует!» — часто слышится на обсуждении спектакля.

За последние годы широкое хождение получили и совершенно вольные догадки об ассоциациях, рождающихся в зрительских мозгах в момент того или иного действия или при звучании на сцене того или иного текста. Эта новейшая практика могла бы порадовать глубиной проникновения в психологию зрительного зала, но поскольку такое исследование производится без всякого привлечения научного наблюдения, оно может поведать лишь об ассоциациях, возникших персонально в голове того, кто такое предположение высказывает. Но это совершенно ничего не говорит нам о рядовом зрителе, для которого ставится спектакль. И единственным достоверным, хотя и очень скупым, свидетельством о поведении зрителя является кассовая рапортичка о проданных билетах.

**{122}** Научная организация изучения поведения зрителей, фиксация дифференцированных реакций (особенно на комедийном спектакле, где такие реакции ярче) могли бы многое сказать и деятелям спектакля, и критикам, и драматургам, могли бы проложить пути к расцвету театрального искусства.

Но пока наши социологи и психологи не организовали еще такой помощи искусству, будем утешаться тем, что на каждом хорошем спектакле, спектакле, захватившем зрительный зал со всеми сидящими в нем учеными, инженерами, медиками, биологами, историками, филологами, осуществляется — не на научной, но на эмоциональной основе — та связь искусства и науки, о которой мы мечтаем.

1966

## {123} Прекрасное иногда забывается Разрозненные заметки о классической драматургии[[23]](#endnote-23)

1. Классика в репертуаре театра — это стабилизатор его направления, манеры, стилистики. Невозможно окончательно утвердить для себя свое понимание театрального искусства, не проверив его на классике.

2. Из громадных накоплений мировой классической драматургии каждый год, каждый сезон лишь некоторая часть этого наследия возбуждает интерес и желание поставить эти пьесы на сцене. Связь этой избранной части классики с современными проблемами сложна и не всегда просто объясняется. Прямые переклички и аналогии менее всего привлекательны. Спуск на воду атомной подводной лодки еще не оправдывает спешную инсценировку «80 000 лье под водой» Жюля Верна.

3. Современное прочтение классической пьесы не должно быть преднамеренным. Вообще специальная забота о современности спектакля не приносит никогда пользы, а даже наоборот. Приятно быть красивым, не только если это качество проявляется непроизвольно. Намеренные усилия казаться красивым приводят к ужасным результатам.

Если вкусы, понимание и вся эстетика театра и режиссера современны, то при самом большом стремлении бережно донести классику до зрителя спектакль будет все-таки современным.

4. Уважение и бережная забота о неприкосновенности классического памятника **{124}** драматургии отнюдь не должны непременно сочетаться с такою же заботой о неприкосновенности театральных традиций в старых постановках этого произведения. Больше того, понимание нашими театральными предками великих произведений драматургии чаще всего нас не устраивает.

При самом непредвзятом прочтении сама трагедия «Гамлет» Шекспира нам гораздо ближе, чем любая сценическая интерпретация этого произведения, относящаяся к XIX веку.

Традиция поручать роль Гурмыжской в «Лесе» Островского самой старой и знаменитой актрисе в труппе постепенно обессмыслила это интереснейшее произведение.

В «Свадьбе Кречинского» идет спор между персонажами, сколько лет Кречинскому. Муромский утверждает, что уже под сорок. А на протяжении почти целого века его играют шестидесятилетние актеры, придавая этому сюжету пьесы совершенно искаженное толкование.

С такими традициями нужно решительно бороться.

5. Если мы замечаем, что состояние театра, современного великому классику, не позволяло осуществить полностью его замысел и что имеющиеся в нашем распоряжении средства и приемы могут полнее выразить этот замысел, то наше уважение к классику будет заключаться именно в том, что мы применим эти наши приемы для полноты выражения авторской мысли.

Когда в 1‑м акте «Сида» Корнеля два старика — отцы Химены и Родриго — ведут свой спор, кончающийся роковой пощечиной, то, по ясному указанию автора, это происходит по дороге из дворца к дому Родриго. Во французском театре времен Корнеля с его неподвижными декорациями такой путь мог быть обозначен только сугубо условно. И я уверен, что автор, представлявший эту сцену во всей реалистической полноте, был бы доволен, если бы от этой условности можно было отказаться.

6. Понимание образов классической драматургии — самый сложный вопрос. Тут сплетаются как бы два задания.

Первое: установить исторически правдивые данные о герое и его внутреннем и внешнем образе, о его положении среди других действующих лиц, об оценке этого персонажа автором.

И второе: непременное возбуждение в современных зрителях тех оценок, на которые автор рассчитывал, создавая свое произведение. Это не всегда просто. В иных случаях режиссер может даже отказаться от мысли ставить пьесу, если он чувствует несогласие с основными оценками автора. Я никогда не стал бы ставить подозрительную, с точки зрения принадлежности ее к творчеству Шекспира, комедию **{125}** «Укрощение строптивой», так как автор ее (убежден, что это не Шекспир) восхищается отвратительным для меня поведением Петруччо по отношению к своей молодой жене. Всякая попытка переосмыслить это поведение была бы насилием над автором, а его концепция мне глубоко антипатична.

7. Если, однако, в пьесе классика есть отдельные второстепенные элементы, случайно вводящие современного зрителя в недоумение, то никакого, по-моему, греха нет в их замене или устранении.

Виноват ли Шекспир в том, что имя его прекрасной героини звучит по-русски анекдотично: «Порция!»[[24]](#endnote-24) В бессмертной комедии Лопе де Веги «Валенсианская вдова» служанку главной героини зовут таким испанским именем, которое по-русски и процитировать-то невозможно. И, ставя эту пьесу, я с полного согласия культурнейшего и замечательного переводчика М. Лозинского заменил это имя на «Марта».

8. Даже такой простой, казалось бы, вопрос, как возможность купюр в классической пьесе, может решаться только творчески и с позиций определения основного замысла автора.

Для исследования этого вопроса очень полезны чтение старых суфлерских экземпляров XIX века и анализ произведенных вымарок. Эта работа порой настолько разоблачает вкусы и методику наших театральных предков, что начинаешь на них смотреть с меньшим пиететом!

9. Убеждение Инны Вишневской («Литературная газета», № 64) в том, что вся классика у нас всегда в памяти («Право же, смешны все эти списки «забытых» классических пьес, составляемые оптом для нерасторопных завлитов. Ничего не забывается, прекрасное всегда в памяти»)[[25]](#endnote-25), возбудило во мне острую зависть к автору статьи, к его эрудиции и энциклопедичности. Ни я, ни известные мне лично режиссеры и вообще театральные деятели не могут похвастаться такими способностями.

Я убежден, наоборот, в том, что запасы мировой классики намного превосходят тот ее участок, на котором действует сегодня советский театр, что пытливое изучение деятелями театра новых, не использованных еще пластов драматургической классики — дело очень перспективное, хотя и трудоемкое.

Мне самому полтора десятка лет назад посчастливилось даже в нашей отечественной классике «открыть» всеми забытую пьесу Салтыкова-Щедрина «Тени», и этой находкой воспользовались многие театры. А кто помнил «Мастерицу варить кашу» Чернышевского до ее «открытия» в те же годы[[26]](#endnote-26)?

**{126}** Что же касается классики зарубежной… Вот краткий перечень разделов мировой драматургии, которыми советский театр практически не пользуется:

1. Древнегреческие сатирические комедии.

2. Народный докомедиадельартовский театр итальянскою Ренессанса. (Следует вспомнить недавние открытия Туринского театра и режиссера Де Бозио)[[27]](#endnote-27).

3. Английский театр елизаветинского времени (кроме Шекспира).

4. Английский театр эпохи Реставрации.

5. Германская драматургия XVIII – XIX вв.

6. Испания XVIII – XIX вв.

7. Классическая драматургия Востока — Индия, Япония, Китай и т. д., и т. д.

Было бы крайне неосмотрительно утверждать, что в этих областях мирового художественного наследия нет ничего интересного для современного советского театра.

Трудность находок произведений, ценных для нас сегодня, заключается еще и в том, что знатоки отдельных разделов такой литературы не могут взять на себя решение вопроса — как, какими режиссерскими приемами и средствами можно оживить для нашей сцены тот или иной памятник мировой культуры, а реально действующие режиссеры далеко не достаточно информированы об этих «залежах» классики.

Вдобавок время меняет оценки, и то, что нашими отцами считалось за не стоящее серьезного внимания, иногда обращается уже на наших глазах в классику. И доказать это можно только практическим, творческим путем. Великий комедиограф Лабиш за последние 30 лет обрел место классика, то же происходит с Жоржем Фейдо[[28]](#endnote-28), только мы этого еще не заметили. Нет, «прекрасное» забывается, и очень часто незаслуженно забывается. Поэтому постоянная пытливая работа по исследованию классического наследия необходима, и чем ближе к такой работе подойдут режиссеры, тем больше будет надежды на счастливые открытия.

1966

## {127} О любимом искусстве[[29]](#endnote-29)

Великая дата предстоящего юбилея заставляет каждого работника искусства подводить определенные итоги и оценивать положение, в котором данное искусство находится. Советский театр за 50 лет прошел огромный путь по линии взлетов, побед, а иногда поражений, застоев, смелых рывков вперед, а иногда остановок и даже отступлений. Самым существенным достижением советского театра можно считать завоевание им своего зрителя. Советское театральное искусство прочно заняло постоянное место в сознании граждан нашей страны, и опыт показал, что кажущиеся угрозы со стороны «индустриализованных» видов искусства ему не страшны. Но чем прочнее это место, тем постояннее многомиллионная аудитория советского театра, тем более ответственным является его состояние на сегодня, его творческий потенциал, сравнение его сегодняшнего положения с теми взлетами, которые на разных этапах его возраста получали мировое признание. И равняться нам надо именно по этим моментам взлета, по тем именам драматургов, режиссеров и актеров, которые получили мировую славу. Достижения нашего театра, как в прошлом, так и сегодня, бесспорны и всегда останутся при нас. Гораздо важнее в момент итогов говорить о том, что мешает, что тормозит наш рост, что сегодня **{128}** не позволяет многочисленным дарованиям засверкать настоящим блеском.

За долгие годы работы в театральном искусстве я размышлял о кризисах, периодически переживаемых театрами. Я заметил два этапа кризиса. Первый этап, когда кризис в разгаре, все об этом кричат, возмущаются, призывают воспрянуть духом, заняться исканиями. И второй, когда кризис продолжается и все умолкают, все делают вид, что так и надо. Это напоминает мне болезнь и смерть. О мертвом говорят либо хорошо, либо не говорят вообще. Успокоение критики в адрес театра означает его смерть.

Чем я объясняю возникновение кризисов даже у самых мощных театральных организмов?

Двумя причинами.

Первая — неосторожное стремление сохранить былые достижения. А театральное искусство не поддается музейной консервации по той досадной причине, что оно доносится до зрителя с помощью людей, а людей невозможно сохранить, остановив время, в том же возрасте, в котором они блистали. С холстами, красками и статуями дело обстоит значительно легче. Поэтому, когда вместо проблемы, как нам дальше работать, возникает проблема, как у нас раньше хорошо получалось и как это повторить, начинается творческая смерть.

Вторая причина.

Наши знаменитые театры окружены такой заботой государства, что достижения или провалы в работе не влияют на качество этой заботы.

Если небольшие театры (незнаменитые) знают, что жизнь их обеспечивается только хорошей работой, а в случае плохой — их смогут даже расформировать, то в сознании наших крупнейших театральных организмов существует совершенно справедливое, хотя и пагубное убеждение, что, как бы они ни работали, их закрыть невозможно. Отсюда чрезвычайно понижается энергия в работе с драматургами, падает чувство ответственности у режиссеров и у каждого члена труппы. В таких театрах, как это ни странно, устанавливается режим, который ближе всего можно назвать феодальным, — наследственные и пожизненные права на официальное признание и уважение.

Мне кажется, что количество дарований драматургических, режиссерских и актерских в нашей стране значительно больше, чем то, которое мы видим на сцене. Причиной этого являются плохая организация работы, застойность актерских коллективов и нежелание творчески рисковать, а без риска никогда еще не рождалось искусство.

Кроме того, мне кажется, что установившиеся обычаи за последние годы художественного и идейного контроля театральной продукции, **{129}** при которых работа каждого театра опекается одновременно пятью-шестью-семью организациями, не содействуют успеху. Между количеством творческих усилий и наблюдением за ними должна существовать разумная пропорция. В различных театральных мемуарах нередко поносится уже много лет отмененная организация под названием Главрепертком. Однако я должен с грустью сказать, что времена Главреперткома, при всей узости его взглядов, были в организационном отношении лучше, чем дело обстоит сейчас, хотя бы потому, что Главрепертком разрешал или запрещал пьесу в общесоюзном масштабе и однажды разрешенная им пьеса могла ставиться в любом городе страны.

Всем очевидно, что в области советской драматургии только та пьеса может вызвать горячий интерес у зрителя, которая поднимает непременно острые и не решенные еще вопросы. А таких вопросов в наших взаимоотношениях сколько угодно. Но когда семь нянек тщательно стараются сгладить острые углы, оглядываясь друг на друга, то в результате нередко получается произведение, которое уже не тревожит опекунов, но и не вызывает интереса у зрителя.

Для меня всегда возникает сложная идейная проблема: что патриотичнее — утверждать, что все обстоит прекрасно при плохом положении, или честно бить в набат, желая такое положение исправить. И все больше и больше я прихожу к убеждению, что только второй путь является правильным в гражданском отношении. Как работник драматического театра, я испытываю острую зависть к тем видам нашего искусства, спорта, которые высоко держат наше знамя на международной арене. Мне приятно, что первенство по шахматам уже много лет принадлежит советским чемпионам. Русская классическая литература завоевала умы во всем мире. Чехов и Достоевский рассматриваются сейчас всюду за рубежом как мировые классики, которые, подобно Шекспиру, принадлежат уже всем народам. Но мыто хорошо знаем, что они наши, русские.

Познакомившись с современным состоянием драматического театра в западных странах, я убедился, что нам нечего ждать откровений с той стороны. Но для того, чтобы наше современное советское искусство драматургии и театра могло совершить наступление широким фронтом по всему миру, недостаточно еще правильных основных позиции, необходимо высокое мастерство, а оно может развиться только при безупречной организации, при внимательной и прогрессивной критике, поддерживающей молодое, свежее в искусстве, при идеально точной расстановке сил и при гораздо большей требовательности к самим себе, чем мы это зачастую наблюдаем.

**{130}** Как оптимист, я не сомневаюсь (и в этом порукой конгломерат дарований, которыми так богата семья народов нашей страны), что так и будет рано или поздно. Но во всякой борьбе, а мы живем, как всем известно, в эпоху острой борьбы идеологий, это самое «рано или поздно» часто решает дело на значительный отрезок времени. И мы все заинтересованы в том, чтобы это была победа и чтобы наше искусство могло выявить перед всем миром те высокие цели, которые перед ним поставлены историей.

1967

## {131} Три силы театра[[30]](#endnote-30)

Дата Великого Юбилея — не только рубеж для подведения итогов при всей их необъятности. Это еще и сигнал к составлению новых планов, к определению путей в развитии нашего искусства. В. И. Ленин писал: «Лучший способ отпраздновать годовщину великой революции — это сосредоточить внимание на нерешенных задачах ее»[[31]](#footnote-3). Тем, кто давно работает в советском театральном искусстве и сохранил в своей памяти многие этапы его сложного пути, совершенно ясно, что еще не написана объективная история советского театра, столь необходимая для новых поколений. Многое животворное из художественных течений забыто и утеряно, а некоторые, не оправдавшие себя тенденции прошлого оживают вновь, возможно, для того, чтобы еще раз себя не оправдать. Еще не настало время подводить итоги, но надо надеяться, что рвение историков театра опередит неумолимый процесс забвения. Талантливость народов нашей страны гарантирует, как я надеюсь, ежегодный приток дарований во все разделы театрального искусства, быть может, даже в возрастающем количестве. Тем важнее становится вопрос правильной организации театрального искусства на всех его этапах — от процесса обучения до **{132}** режиссерских систем, от способов распространения билетов до методов руководства.

Лет десять тому назад происходили оживленные совещания на самом высоком, из доступных театральным работникам уровне; правда, не было принято окончательных решений, но было ясно, что, по всеобщему мнению, многое требует модернизации и прогресса. Составлялись и обсуждались проекты новых способов комплектования трупп, искались новые формы взаимоотношений театрального руководства с коллективами театров, новые формы построения постановочных частей и т. д. Потом такие встречи стали происходить все реже и реже и наконец совсем прекратились. В течение трех или четырех лет откладывался Всесоюзный режиссерский съезд, пока о нем не замолчали вовсе.

И хотя организационные вопросы художественной жизни сегодня не в моде, от этих вопросов никуда не уйти, если мы действительно хотим поднять искусство на уровень, достойный нашей эпохи.

Что искусство театра — коллективное искусство, известно давно.

Режиссерское искусство в своей основе и сводится к тому, как все разнообразие дарований, характеров, индивидуальностей коллектива, который тем драгоценнее, чем менее эти индивидуальности похожи друг на друга, направить к единой цели, как, сохранив личность каждого, привести всех к единому методу, манере, пониманию.

Но этим не ограничивается коллективная суть этого искусства. Все члены коллектива, как «творческие», так и «технические» (несмотря на глубокую отсталость этих терминов, они еще официально существуют), вместе со специалистами примыкающих к процессу создания спектакля искусств — авторами, композиторами, художниками, — составляют не более половины участников спектакля. Другой частью, определяющей жизнь или смерть спектакля, являются зрители. Когда-нибудь точная фиксация голоса зрителей, их суда станет неотъемлемой частью любой главы истории театра, заботой его исследователей. И если бы уже сегодня мы располагали такими записями реакций зрителей на первое представление «Трех сестер» в МХАТе и сравнили бы их с реакцией на современный спектакль, нам стало бы гораздо более ясным, как развивается зритель и как развивается театр.

Был ли театр Мейерхольда «чужд народу»? Какова роль в развитии советского театра так называемого МХЛТ Второго? Пали ли жертвой несправедливой критики первые спектакли драматургии Маяковского или в свое время они не были приняты зрителем?

Любые театроведческие исследования, не учитывающие поведение зрителей, дают однобокую и случайную картину. Огромное количество **{133}** темных на сегодня вопросов истории театра было бы освещено, если бы мы знали голос этой второй половины театра.

Но, пожалуй, этими двумя частями коллективная сущность театра не исчерпывается.

В нашей социальной системе есть еще один компонент театрального искусства, заслуживающий того, чтобы и его участие было отмечено, ибо оно реально и ощутимо, — было бы несправедливо его замалчивать.

Громадная забота, которую у нас государство оказывает искусству, в частности театральному, позволяет творческим деятелям не дрожать за завтрашний день: широкое строительство новых театральных зданий, материальная помощь многим и многим театрам, тщательный идейно-художественный контроль как пьес, так и спектаклей, содержание большой сети художественных учебных заведений — вся эта забота от лица государства проводится в жизнь людьми. Огромной армией — редакторов, инструкторов, руководителей разных масштабов, работников министерств, управлений культуры, прессы… Трудно перечислить все разделы этого множества людей, ответственных в той или иной области за театральное искусство. Когда мы говорила о первых двух больших частях театрального искусства — тех, кто на сцене, и тех, кто в зрительном зале, — стоило отметить, что, хотя они неразрывны и не могут существовать друг без друга, хотя они тратят на искусство театра свою нервную энергию, природа и функции их различны. Законы восприятия спектакля превращают одиноких зрителей в коллектив, сплотившийся на один вечер, встречающийся лицом к лицу с коллективом, который работал над созданием спектакля. И тем объективнее и свободнее оценка зрителей того, что они видят и слышат на сцене, чем яснее они сознают, что не несут никакой ответственности за все происходящее. Любопытно, что малейшее чувство личной ответственности, какое бывает, например, у близких родственников молодого актера, совершенно изменяет характер восприятия спектакля, делает его тревожным и утомительным. Автор, сидящий в зале на первом представлении своей пьесы, может быть удовлетворен или нет, но чистым удовольствием его пребывание на спектакле нельзя назвать. Даже драматург, смотрящий чужую пьесу, занят многими тревожными мыслями, и только, пожалуй, пьесу классика он может смотреть с наслаждением, как простой зритель.

Та третья часть театра, о которой говорилось выше, резко отличается от зрителей именно этим постоянным чувством личной ответственности. Может быть, как это ни странно, сознание своей ответственности у руководящей части еще острее, чем даже у самих работников сцены.

**{134}** Актер на спектакле отвечает за себя в каждый момент своей роли, но в его руках те рычаги, которыми он может сам управлять.

Я встречал многих автомобилистов, которые совершенно не могут сидеть рядом с шофером, но уверенно ведут машину сами. Нечто подобное происходит и здесь. Ответственность без возможности непосредственного участия изнуряюще действует.

Поэтому эту третью часть театра никак нельзя смешать со зрителями. Им трудно свободно, полной грудью воспринимать театральное искусство — слишком много мыслей, ассоциаций и забот владеет ими. К этому третьему разделу несомненно относится и режиссер на своем спектакле, и главный режиссер на каждом спектакле своего театра. С какой завистью и утешением наблюдаю я в зале нормальных зрителей, когда им нравится спектакль, не замечающих тех, очевидно, мелких погрешностей, которые меня заставляют корчиться в кресле.

Азбучной вещью стало положение, что самое ценное во взаимоотношениях сцены со зрительным залом — тесный контакт, единое дыхание, взаимосвязь.

Как это ни странно, взаимосвязь между первыми двумя разделами и третьим недостаточно изучена и мало кто еще задумывался над этим вопросом.

Связь эта существует стихийно каждодневно и в наших условиях жизненно необходима. Данное рассуждение никоим образом не является воплем «о засилье чиновников». Реалистически рассуждая, надо признать, что эти так называемые чиновники ведут огромную и необходимую работу, без которой грандиозный организм советского театра не мог бы существовать.

Но для совершенствования этой работы чрезвычайно полезно искать новые формы контакта и сближения собственно творческой части театрального искусства с этой самой третьей. Тем более что многие беды у них похожие или общие.

И самая существенная беда — невнимание к перспективам за счет текущих забот.

Иногда делаются робкие и малоудачные попытки заглянуть в будущее: предлагается театрам составить репертуар классики на два, три или даже пять лет вперед. Но чаще всего это успеха не имеет — «планирование» не прививается в театре. Режиссерские декларация самых смелых руководителей обычно простираются на сезон и не всегда выполняются. Да кроме того, перечень пьес чаще всего незавершенных, быть может, еще не настоящий творческий план?

Но если мечтать о том положении, когда у большинства театров будут ясные устремления, непохожие друг на друга, надо мечтать и **{135}** о том, что эти устремления будут известны и поддержаны и всеми теми людьми, которые чувствуют себя за эти театры ответственными.

Мы знаем по опыту театральной работы, какую реальную пользу приносят каждому хорошему театру обсуждения этапных вопросов жизни театра совместно с коллективом. Идет ли речь о выборе репертуара или о маршруте гастролей — мнение коллектива часто вносит полезнейшие поправки в предложения руководства. С мнением театра может не считаться только очень глупый руководитель, что, к счастью, бывает редко. Но когда вопросы жизни театра по своему масштабу выходят за пределы компетентности коллектива, они, естественно, поступают на решение к руководителям всех рангов и масштабов. И это совершенно законно и нормально. Ненормально одно — когда эта третья сила замкнута в отдельных кабинетах разных учреждений и редко встречается с творческими работниками, чтобы обсудить пути развития советского театра. Когда работники плановых отделов или финансовых организаций, от решения которых зависит — строить такому-то театру новое здание или нет, расширять ли труппу успевающему театру или сокращать штаты неуспевающему и т. д., трудясь в поте лица, полностью оторваны от театральной общественности, не посвящены в планы театров, в их устремления и мечты.

Каждый квартал, подписывая в качестве главного режиссера в четырех экземплярах подробные и, на мой взгляд, никому не нужные отчеты о загрузке труппы (кто сколько сыграл спектаклей, без указания, кто сколько репетировал), я с тоской думаю о тех людях, которым эти простыни адресуются. И с еще большей тоской о том, что это, вероятно, почти единственный источник их информации о нашем театре!

Почему Всероссийскому театральному обществу не приходит мысль о привлечении в свои ряды и о вытекающем отсюда охвате работой всех тех тружеников учреждений, канцелярий, управлений и отделов, которые посвящают свой каждодневный труд заботе о театрах, снабжая их репертуаром, сметами, штатами, деньгами и инструкциями?

Мне кажется, что в этой отчужденности таких близких театру людей от творческих смотров, дискуссий, обмена мнений звучит какая-то очень старая и порочная традиция деления гигантского театрального коллектива СССР на творческое и техническое начало, на белую и черную кость!

История советского театра хранит нам имена актеров, режиссеров, художников, создававших ценнейшие произведения театрального искусства.

Было бы несправедливым забыть и тех талантливых руководителей, начиная с А. В. Луначарского, которые так много сделали для советского **{136}** театра именно в этой важнейшей области творческой организации. За 50 лет кроме Луначарского были еще талантливые руководители, изучение опыта которых могло бы дать многое для молодых кадров руководства, несмотря на непрерывное изменение условий, характерное для нашей молодой страны.

В единении всех трех сил театра заложены возможности и успехи, в которых мы еще полностью не отдаем себе отчета.

Именно об этом мне и хотелось сказать на пороге второго пятидесятилетия.

1967

# {137} Театральный художник

## {139} Художник театра[[32]](#endnote-31)

Пятнадцать-двадцать лет тому назад принято было говорить о засилии художника в театре. Мастера «Мира искусства» эпохи его расцвета пришли в театр и повесили на сцене свои увеличенные картины. Статическая живопись несомненно хороших художников никак не соединялась с действием спектакля, одновременно оттягивая к себе значительную долю внимания зрителей. Это, естественно, не могло идти на пользу спектакля.

Художник не оказывал никакого физического влияния на действие. Движения актеров не диктовались тем или иным орнаментом или цветом, как диктуются они станком или лестницей. Декорации висели. Актеры играли. И тем не менее это было засильем художника. Засильем не театрального художника, художника-живописца.

Теперь о засилье художника не говорят, хотя влияние художника на спектакль увеличилось в десятки раз против прежнего. Потому что в театре работает не случайно пришедший живописец, а тот новый театральный художник, функции которого еще не регламентированы, как и сам он еще не имеет точного названия. Об этом можно судить хотя бы по театральным афишам. «Декорации», «установка», «вещественное оформление», «конструкция», «монтаж сцены», «монтаж аттракционов» — все это мучительное **{140}** словотворчество, все эти неуклюжие названия, из которых ни одно не может быть признано удовлетворительным, свидетельствуют об отсутствии у нас необходимой терминологии для этой части театральной продукции. Причиной этого «кризиса» является то обстоятельство, что самая работа художника в театре получила за последнее время совершенно новые формы и границы.

Все яснее и яснее становится положение, что театр есть не только искусство актера. Первое относится ко второму, как целое к части целого. Выразительным средством театра может быть как специально подготовленный человек (актер), так и любой неодушевленный предмет.

Если режиссер работает над актерами, то на долю художника падает построение всей неодушевленной части спектакля и ее организация в действии.

Постановка за постановкой, год за годом на сцену проникает играющая вещь. Явление это не случайно. Причины его следует искать в кино.

Можно сказать с уверенностью, что влияние кино на психологию современного зрителя еще недостаточно учитывается театральными работниками.

Многие проводят резкую грань между театром и кино, забывая, что потребителем этих двух искусств является один и тот же зритель.

Что получает он в кино?

1) Неограниченную смену картин (мест действия), 2) любую (в смысле расположения в пространстве) точку зрения на действие, 3) крупные планы для выделения существенных деталей и 4) (самое главное) разнофактурность действующих лиц.

Если мы проследим, как выражается в кино основное действие фильма, то увидим, что проводниками этого действия, то есть точками, на которых последовательно фиксируется внимание зрителя, являются не только люди и животные, но и все предметы видимого мира, до пейзажей включительно.

Это необычайно обогащает средства кино. Сценарий заставляет действовать любой наиболее выразительный для данного случая предмет, не стесняясь ни его размерами, ни его положением в пространстве.

При этом выбранный предмет является не фоном, не местом действия, а самым настоящим действующим лицом.

Что же видит зритель, воспитанный на этом примере, приходя в театр?

Взору его представляется картина весьма однообразная: все действие происходит исключительно среди людей.

Люди, и только люди являются материалом театра. Еще ни один **{141}** драматург не осчастливил необъятный мир вещей честью участвовать в своей пьесе.

Если вещи и упоминаются, то только в ремарках обычно сценически безграмотных. Кажется порой, что драматурги скованы каким-то зароком, жестокой традицией, запрещающей вводить в действие все что не имеет чести называться человеком. Подобная «кастовость» приводит к однообразию драматического материала, суживает средства театральной выразительности и благотворнейшим образом влияет на сборы в кино.

Возможно, что драматурги урезают себя, считаясь с «условиями театра». Но это ошибочно. Несмотря на печальное состояние театральной техники, театр уже сейчас перерос задания драматургов. В большинстве случаев в процессе постановки театр усложняет и развивает пьесу монтировочно. И есть все основания полагать, что решительно все возможности кино доступны театру, не тому театру, в котором мы сейчас работаем, но тому, который уже сейчас смогли бы построить.

Вместе с тем у театра есть такие козыри против кино, что думается, что технически развившийся театр раздавит кино гораздо быстрее, чем это пытается сделать кино по отношению к театру.

Не говоря уже о слове, театр даже в чисто зрительном отношении сильнее кино. Яркость и четкость изображения, диапазон темного и светлого, пользование цветом несравнимы в театре и в кино.

Достаточно вспомнить впечатление, которое производит кусок кинопроекции, включенный в спектакль, бледный и немощный рядом с театральным светом, чтобы понять, что даже один и тот же эффект (ракурс, наплыв и т. д.) в театре гораздо выразительнее, чем в кино.

Это — принципиально.

Практически же современный театр, остановившийся в своем развитии лет 30 тому назад, почти ничего не может показать. Корень зла заключается в той технической простоте, при которой некоторое подобие театра уже может существовать.

10 актеров, возвышение перед зрителем, занавес — и театр готов. М<ожет> б<ыть>, и такой примитивный театр имеет право на существование, но вне экспериментальной работы это кустарщина. Новый театр немыслим без союза с техникой.

В кино есть известные технические гарантии. Если бы можно было, за неимением средств на пленку, снимать на полоску газетной бумаги, кино ожидало бы то же измельчание, тот же технический маразм, к которому пришел театр.

Но кино базируется на технике, и в этом залог его успеха.

Хочется думать, что большинство зрителей испытывают здоровое **{142}** и законное разочарование при следующих театральных «эффектах»:

1. Гудок автомобиля за кулисами заменяет автомобиль.

2. Проходит поезд. Предусмотрительно гасится свет, и зрителям предлагается поезд вообразить.

3. Интереснейшее действие происходит за окном и видимо актерам, но не публике (казалось бы более справедливым обратное).

Таким образом, театр заранее отказывается от демонстрации иногда как раз самых действенных, самых существенных моментов.

Несомненно, иногда есть особая выгода такого приема, но лишь в том случае, когда он применяется добровольно.

Вынужденное постоянное «умолчание» производит на зрителя гнетущее впечатление бедности и беспомощности театра по сравнению с кино.

И впечатление это совершенно правильно.

Главным тормозом в развитии театра являются современные театральные здания. Построенные по большей части во времена совершенно иных театральных требований, они хранят и навязывают нам сцены, приспособленные для живописных декораций. Работа на этих сценах современного теа-художника — сплошное насилие над материалом. Разница между нужной нам сценой и существующей приблизительно та же, что между киноаппаратом и детским волшебным фонарем. На существующей сцене м<ожет> б<ыть> показано с ощутительными антрактами 10 – 15 сцен из тех нескольких сот, которые, мгновенно чередуя, сможет показать театр ближайшего будущего. Следует помнить, что в существующем театре даже эти через пень-колоду идущие 10 – 15 сцен приходится возможно упрощать и облегчать монтировочно. Другими словами, появляется вынужденная условность, и часто в тех случаях, когда уместнее и нужнее была бы натуралистическая трактовка этих сцен. Но даже и на существующих сценах возможно было бы проведение некоей механизации. Но тут выступает тормоз № 2. Это — техническая отсталость монтировочного аппарата. Со времен расцвета живописных декораций техника театра не только не двинулась вперед, но заметно пошла назад. Всякий театральный работник знает, как ценны в театре старые работники сцены. Воспитанные в условиях подвесных декораций, они лучше сумели приспособиться к новым требованиям театра, чем работники, пришедшие на сцену в последнее время. Возможно, что тут имеет значение легкомысленное отношение дирекций, понизивших свои требования. Во всяком случае, во многих театрах рабочие сцены, которые должны вести спектакль с не меньшей ответственностью, чем актеры, обладают квалификацией грузчиков.

В результате нередки случаи, когда успех всего спектакля срывается плохой работой неподготовленного технического персонала. Подобный **{143}** случай в Театре Революции был даже на днях отмечен в прессе («Правда», № 43, ст. П. К.)[[33]](#endnote-32). Но даже и в том случае, когда по этой части все обстоит благополучно, у театра есть в запасе третий тормоз — это косность.

Нередки случаи, когда театр просто отказывается испробовать непривычный материал. Автору настоящей статьи пришлось с 1925 года по 1928 год трижды предлагать двум разным передовым театрам использование на сцене большого зеркала для достижения ракурса и быстрой смены картин. И три раза прием этот, принятый на художественных советах этих театров, отвергался монтировочной частью театра. Недавно мы имели случай убедиться в целесообразности этого приема на спектакле И. Терентьева «Наталья Тарпова»[[34]](#endnote-33). То, чего не могли себе позволить большие театры, оказалось возможным сделать на эстраде Дома печати.

И главный, 4‑й тормоз — это взгляд на монтировку как на придаток к спектаклю. Этот последний пункт, конечно, самый спорный. Думается все же, что многие теа-работники согласятся с тем, что только технически совершенный театр сможет использовать и объединить все достижения теа-культуры последних лет. Вопрос этот поднимается не преждевременно. Уже завтра будут строиться новые театры.

Уже сегодня построены два дома культуры с архаическими сценами. Пора готовиться. Надо подойти к задачам театрального строительства во всеоружии. Уже сейчас у отдельных теа-работников есть проект новых конструкций театральных зданий. Но все это разрозненно и неизвестно театральной общественности.

Нужно сделать вопросы экспериментальной театральной техники столь же популярными, как вопросы кино и советской драматургии.

Надо установить спрос на новый театр, в буквальном значении этого слова. Иначе академическая скука заполнит театр и последние живые люди уйдут и со сцены, и из зрительного зала — в кино.

До тех же пор, пока современный театр будет обитать в родовом особняке своего дедушки, пусть продолжается экспериментальный период. И чем больше экспериментов будет произведено и чем смелее будут эти эксперименты, тем богаче мы будем впоследствии.

1928

## {144} Оформление современных пьес[[35]](#endnote-34)

Успех, который выпал в истекающем сезоне на долю современных пьес[[36]](#endnote-35), свидетельствует о факте громадного значения: советский театр научился ставить советскую пьесу. Найдены новые, но уже проверенные принципы постановочных приемов, трактовки действующих лиц и внешнего оформления. Принципы настолько прочные, повторяющиеся от спектакля к спектаклю и притом общие для самых дотоле непохожих формально театров, что правильнее называть их штампами.

Каждый приличный театр, наряду с арсеналом формальных исканий для классики, обзавелся набором штампов для постановки современных пьес. Штампы эти применяются ко всем современным пьесам без различия авторов. Достаточно лишь, чтобы действие происходило в наши дни в СССР, как все сразу делается простым, известным и не требующим расхода энергии постановщика. Формальный замысел спектакля отсутствует. Заранее известна внешность нэпмана и его жены, спеца, положительного рабочего, шкурника.

На сцене чередуются все такие же, как и в предыдущей или соседней постановке, фокстроты разложившихся элементов, допросы следователя, клубы с физкультурой, конторы заводов, пивные, общежития и другие, обычные в наших пьесах картины.

**{145}** Однако то обстоятельство, что у советских драматургов есть излюбленные ими места действия, встречающиеся в большинстве пьес, не может служить основанием для одинакового их сценического воплощения. Современный театр знает разнообразнейшие способы трактовок на тысячи ладов одной и той же темы в зависимости от характера действия.

И то обстоятельство, что большинство сцен у Шекспира происходит то в «одной части дворца», то в другой, — не дает повода ставить в однородном оформлении «Гамлета» и «Двенадцатую ночь».

Современность действия также не может служить препятствием для театральной обработки. Мы знаем, как часто бывает полезно историю и географию принести в жертву театральной выразительности. И если ни один культурный театр не занимается уже натуралистической реконструкцией исторических стилей, то также нет никаких оснований полагать, что наша современность не поддается театральной интерпретации, а должна в нетронутом виде переноситься из жизни на сцену. И если в области декораций в лучших случаях натурализм заменяется «ложным конструктивизмом» (лакированная фанера и 1001‑я лесенка, которые «добру и злу внимают равнодушно», не мешая, но и не помогая действию), то в области костюма натурализм подлинный и неприкрашенный царит во всех современных спектаклях.

И в том же самом театре, где при постановке «Отелло» от художника требуют настоящего театрального костюма, удовлетворяющего всем современным требованиям сцены, расширяющим выразительные средства актера, играющим, наконец, роль самостоятельного элемента спектакля, в том же театре зачастую даже не обращаются к художнику для установления костюмов современной пьесы.

По сравнению с героями Шекспира и Островского действующие лица пьес Ромашова, Билль-Белоцерковского, Глебова и Киршона располагают весьма ограниченным и случайным гардеробом: комплект прозодежды, несколько кожаных курток и, главным образом, собственные актерские пиджаки и толстовки, быть может, очень удобные в бытовом обиходе, но бледные и невыразительные со сцены. Несколько инженерных фуражек разрешают проблему внешности спеца, а для оживления масок всегда найдутся неизбежные красные платочки.

Официально это называется «подбором» гардероба. По существу же это — распущенность и халтура. И если солидный театр стыдился выпускать спектакль в подборных декорациях, то в области костюма в современной пьесе это совершенно обычное и почти обязательное явление. Разумеется, область костюма — это лишь часть, хотя и значительная часть, спектакля. Она лишь наиболее показательно **{146}** отражает общую тенденцию постановки современных пьес. Причины этого явления прежде всего следует искать, как это ни странно, в том успехе, которым пользуются современные пьесы.

Можно с уверенностью сказать, что хорошая современная пьеса имеет свой самостоятельный успех, достаточный для привлечения зрителя при любой постановке. И это, казалось бы, положительное качество развращает театр. Незачем расходовать средства и время на постановку, когда близкая зрителю пьеса обеспечивает аншлаги. С классикой дело обстоит иначе. Приходится мобилизовать все творческие силы театра, все формальные достижения, все мастерство, чтобы зритель принял классическую пьесу. И как это ни противоестественно, но именно в этом последнем случае театр работает напряженно, экспериментирует и растет профессионально, сразу складывая формальное оружие при встрече с современностью.

Отсюда — штампы и сходство спектаклей, которые не должны были бы походить один на другой. Но, разумеется, не только одна материальная сторона влияет подобным образом на постановки современных пьес. У большей части тех людей, которые делают спектакль, и тех людей, которые его оценивают, существует убеждение, что современная пьеса требует либо натуралистического подхода при постановке, либо условно-схематического.

Либо фотография, либо маска-агитка. Ни то, ни другое не возбуждает никаких вопросов у зрителя, как слишком дешевое и хорошо известное.

С одной стороны, так, конечно, спокойнее, но с другой стороны, это — похороны театрального искусства.

Роль ответственных факельщиков в первую очередь исполняют авторы спектакля. Современная пьеса должна стать материалом для современного спектакля.

Замысел такого спектакля должен слагаться с той же смелостью, с какой обращаются с классикой. Все формальные достижения нашего театра нужно принять и на современном материале. Такая работа в первую очередь окажется полезной для драматургов.

Формально проработанный театральный спектакль породит новую пьесу, созвучную нам не только идеологически, но и художественно. Пора разрушить нелепое представление о том, что современный зритель ищет в театре точного отражения жизни, и при этом только в тех случаях, когда идет современная пьеса.

Либо условные формы театра нужны и понятны для зрителя, либо надо зачеркнуть все достижения нашего театра за последние десять лет, — достижения, которые современный зритель принял и оценил.

Вопросы внешнего оформления слишком тесно связаны с общим **{147}** замыслом спектакля, чтобы здесь было возможно самостоятельное решение.

Никакие опыты новых разрешений нашего быта на сцене невозможны в тех спектаклях, которые строятся на утвержденных общественным мнением штампах.

При такой попытке неизбежен разрыв между оформлением и спектаклем в целом, чему были неоднократные примеры. Сдвиг должен быть совершен единым фронтом всеми авторами спектакля.

Мы часто видим сейчас, как неважная по художественной форме пьеса, при самой, мягко выражаясь, нейтральной постановке и исполнении, прекрасно принимается зрителем за ее политическое содержание.

Нередко это отмечается критикой как радостное событие. Тут необходима категорическая поправка: это несомненный плюс при учете уровня политической сознательности масс, но театру, как творческому коллективу, в этом случае гордиться не приходится. Это не заслуга театра. Не помешать актуальной пьесе дойти до зрителя — еще слишком мало. И недалек час, когда посетитель театра будет быстрее разбираться, в каких местах спектакля он должен аплодировать как советский гражданин, а в каких свистать как театральный зритель. Роль нашей критики в данном случае — во-первых, более четко разграничивать оценку пьесы и оценку работы театра и, во-вторых, облегчить роды новых форм сочувственным отношением.

Надо помнить, что перед каждым театральным работником лежат два пути. Путь верного успеха за чужой счет при пользовании испытанными приемами и путь большого риска, с которым сопряжена всякая настоящая работа, поскольку, как известно, найти новые формы труднее, чем их не искать.

Профессиональное развитие театра возможно только на втором пути. Никакого деления театров на экспериментальные и неэкспериментирующие проводить нельзя. Во всякой художественной работе есть эксперимент, а там, где его нет, отсутствует и самая художественная работа. Там — или умирание, или застой. Поэтому от каждого театра, независимо от его калибра и послужного списка, должно требовать творческой работы в самой насущной области — в области современного репертуара.

Пока такое требование не поставлено с достаточной ясностью в плане качества театральной продукции, руководящие органы театров не отнесутся с достаточной серьезностью к постановкам современных пьес, прежде всего в отношении хозяйственном.

Правильно было бы, рассматривая постановку в прессе, указывать, при всем прочем, сумму, отпущенную на данную постановку, и срок, **{148}** предоставленный на ее осуществление. Тогда точнее и лучше можно было бы определить, что следует отнести за счет замысла работников театра, а что — за счет условий, в которые он был поставлен работодателем. Помимо «творческого огня» и «божественного вдохновения» существуют куда менее возвышенные, но зато более действительные факторы, как-то: стоимость монтировки и число репетиций, определяемые дирекцией театров и кардинально влияющие на качество спектакля; нужно подвергать оценке и работу этих дирекций. До сих пор критика часто бывает несправедлива к этим активным работникам театра, замалчивая их деятельность. И когда современная пьеса получит все необходимые условия для того, чтобы предстать перед зрителем в форме современного спектакля, тогда окажутся ненужными и наивными натурализм и существующие стандартные приемы.

1928

## {149} Не будем называть имен[[37]](#endnote-36),

но штампованность современной русской драматургии стала очевидным фактом не только для критики, но и для широких масс зрителей. В статье тов. В. Б. в № 17 «Жизни искусства»[[38]](#endnote-37) прекрасно дана общая принципиальная оценка современной драматургии. Здесь хотелось бы рассмотреть этот вопрос с чисто производственной театральной точки зрения — вопрос о степени пригодности сырья.

Наша театральная техника бедна. Театральная техника в узком смысле слова. Постоянно экспериментируя, мы производим эти эксперименты часто в грязном, черновом виде. Технический блеск и чистота работы, столь необходимые в театральном деле, зачастую отсутствуют, так как театральная техника находится в зависимости от общих технических хозяйственных вопросов. Но даже в этом черновом виде современной театральной технике удается достигать блестящих результатов. Опираясь на признание и одобрение зрителя, техника сцены двигает и развивает новую технику театра. Говорю «технику», понимая широко этот термин. Построение спектакля (постановка), техника актера, композитора — все видоизменяется, вливаясь в новые формы и используя новые возможности по-новому организованного сценического пространства. Большая заслуга театра в том, что он ищет и находит новые формы в **{150}** трудных условиях технической бедности. Заслуга зрителя в том, что он часто умеет отличать задуманное от вынужденного и понимает, что оглушительный скрип движущихся частей оформления следует условно считать неслышным.

Зато к моменту, когда наступит возможность технического обогащения, когда завхозы театров вместо утомительных поисков таких раритетов, как фанера, будут искать место для постройки новых театральных зданий, — к этому моменту общая техника театрального искусства будет на достаточной высоте, чтобы каждый театр смог сказать, какое же ему нужно новое здание и что он в этом здании будет делать.

В данный момент театры еще далеки от этой степени формальной сознательности.

Не говоря о молодых театрах, которым даже полагается искать во всех направлениях, и в больших бывших академических театрах, почти как правило, существуют целые букеты разнообразных, исключающих друг друга направлений и их носителей.

Даже в тех нескольких, всесоюзного масштаба, театрах, которые двигают в театральные массы высокую театральную культуру и считаются образцами формальной законченности, при всей разнообразности их программ, платформ и деклараций, случаются такие отклонения от этих программ, которые будут немыслимы, когда общая высокая культура всех элементов данного театра составит его коллективное лицо.

Сейчас же есть режиссеры, труппы, художники, здания; иногда эти элементы перемещаются с большей или меньшей легкостью (режиссеры и художники — легче, труппы и здания — труднее), входят в новые комбинации и ни в одной не делают четкого лица театра. В этом бродящем экспериментальном периоде медленнее кристаллизуются театры, как коллективы, наделенные индивидуальными для данного коллектива чертами, но зато общие для всех театров достижения и завоевания фиксируются достаточно твердо. Обмен достижениями, существующий в виде влияний, заимствований, плагиатов, особенно способствует этой фиксации. Подвести итоги этим общим для всего советского театра достижениям — задача трудная и преждевременная.

Но одно несомненно.

В отличие от предыдущей эпохи, мы понимаем театр как действие: это не ново, мы к этому уже привыкли, это азы, это известно всем. Все новые формальные достижения нашего театра лежат в плоскости нового понимания, новых форм подачи действия спектакля.

**{151}** И именно поэтому театр оказывается совершенно беспомощным, сталкиваясь с пьесами, где действия нет. Правда, драматургия не докатилась еще до пьес, начисто лишенных действия, но большинство пьес строится из двух неравных частей. Меньшая — действенная, раскрывающая интригу, и большая — разговоры.

Разговорная, бездейственная часть пьесы обычно состоит из «идеологических» рассуждений, пришитых к пьесе для сообщения ей созвучности эпохе, плюс разговоры вообще. Можно с уверенностью сказать, что эта часть пьесы не поддается сценическому воплощению, так как разговоры, не связанные и не исполненные ни внешним, ни внутренним действием, не могут служить составным элементом спектакля. Для того, чтобы разговоры эти как-то вообще слушались, приходится прибегать к отчаянным, чисто искусственным средствам, развлекая зрителя добавочными аттракционами.

В таких случаях пресса отмечает: «Режиссер и художник придумали много интересного, но лучше было бы применить все это на другой пьесе». В такой оценке кроется громадное заблуждение. Находить и применять сценические средства, вытекающие из существа данной пьесы, — прекрасное и мудрое правило.

Но из плохой пьесы органически вытекают плохие приемы. Применяя вышеуказанное правило к плохой пьесе, мы, естественно, получим плохой спектакль.

Познав это — кто в теории, кто на практике, — работники театра выработали в себе специальную способность: получив пьесу для работы, не заражаться ею, не вскрывать ее формальной сущности, а, взяв лишь ее основную идеальную тему, строить спектакль, по возможности дезинфицируя текст. Пьеса является тут уже не драматургическим произведением, а лишь плохим литературным либретто к замыслу спектакля.

Подобная схема работы, конечно, не блещет здоровьем. Но это единственное спасение в работе, и так приходится работать всем тем, у кого получаются удачные спектакли.

К сожалению, ни зрители, ни пресса этого, по-видимому, не знают.

В противном случае мы читали бы в рецензиях:

«… режиссер X с честью вышел из положения, изменив пьесу до неузнаваемости…»

или

«… наивная работа Z, положившего текст в основу спектакля, кончилась заслуженным провалом». Сейчас это звучит парадоксально.

Вероятно, многим покажется невероятным, что дело обстоит таким образом.

**{152}** Но это именно так. Поговорите с режиссерами о том, как они препарируют материал, узнайте у художников, как находят они организующее формальное единство спектакля, на которое и намека нет в пьесе. Пусть, наконец, актеры расскажут, к каким хитроумным приемам приходится им прибегать, чтобы быть в состоянии говорить слова, которые говорить стыдно.

Такое положение нелестно для авторов, но тяжело и для театра, которому приходится тратить силы на преодоление безвкусицы и театральной безграмотности драматургов.

Если вкус — дело спорное и приобретение его зависит от очень многих причин, то грамотность — качество, приобретаемое сравнительно легко.

Нужно, во-первых, осознать ее отсутствие (процесс трудный и болезненный) и, во-вторых, учиться.

Где же можно учиться драматургии?

Только в театре.

Надо изменить схему взаимоотношений театра и драматурга.

На первых порах схема эта представляется так: драматург приносит тему пьесы в театр. Происходит работа с режиссурой, художником, композитором.

Тема пьесы вырастает в тему спектакля. Драматург идет домой и пишет черновой текст, который снова выверяется режиссурой и актерами на репетициях. На генеральной репетиции сидит стенографистка, которая записывает автору окончательный текст его пьесы.

Вероятно, проделав несколько раз такую работу, зная методы нового театра, автор сможет самостоятельно давать театру пьесу, которой можно и нужно будет заражаться.

Других путей кет.

Классика является, вероятно, ценнейшим образцом, но не надо забывать, что наш театр располагает средствами, характерными только для нашей эпохи. Средства эти породили уже и новые формальные приемы, никаким классикам не известные.

Какие блестящие результаты могут получиться, когда все эти приемы не будут искусственно применяться к пьесе, а станут приемами самого драматурга!

Мы ждем пьесы, недоступной театру предыдущей эпохи.

Пьесы, формально построенной специально для нашего театра, отражающей нашу эпоху присущими этой эпохе средствами.

Пока авторы не перестанут видеть современность глазами своих предков, пока они не перестанут подавать современные темы в мелких, мещанских формах, пока они не научатся строить пьесы из действия, **{153}** а не из разговоров, — прогрессивный театр будет подминать их под себя, кромсать их пьесы, расценивать их как плохих либреттистов.

И это законно, так как хорошая пьеса (если бы такая появилась) была бы встречена театром восторженно. Такую пьесу ставили бы любовно и бережно, храня и обыгрывая каждую запятую.

И автор видел бы на премьере свою пьесу.

1929

## {154} О технике сцены[[39]](#endnote-38)

Влияние сценического оформления на спектакль становится с каждым сезоном все сильнее. Все чаще замысел художника кладется в основу спектакля, обращая тем самым работу режиссера в подчиненный элемент спектакля[[40]](#endnote-39). Причины этого явления кроются в том, что художники, работающие в театре, постепенно переходят от работы над сценическим оформлением к работе над спектаклем в целом, одним из результатов чего является и сценическое оформление. Выгоды этого положения очевидны: художник сам устанавливает себе задания и сам же их разрешает. В итоге — органическая цельность спектакля. Художник спектакля проявляет себя не только в обычных функциях художника — определение формы, цвета, масштабов, освещения находящихся на сцене предметов, — но и в действии как этих предметов, так и актеров, с этими предметами связанных. Понятно, что при таких условиях совершенно невозможно рассматривать работу художника над декорациями и костюмами отдельно от других его функций. Подобное чисто искусственное деление привело бы к таким же неправильным выводам, как если бы при оценке музыки для фортепиано учитывались только те звуки, которые приходятся на долю одних черных клавиш.

Вся работа передовых театральных художников в самых существенных своих **{155}** частях (стиль, направление, темперамент, мастерство) теснейшим образом переплетается, а иногда и укладывается в понятие композиции спектакля — в режиссуру. Остается вторая, подчиненная первой, часть работы: сценическое оформление, то есть разрешение площадки, фона, внешности актеров, света и т. д. Интересно отметить, что чем больше основное внимание художника, его «художественная идеология» направляется на спектакль в целом, тем скорее вопросы сценического убранства становятся вопросами техническими, тесно связанными с вопросами театральной техники. Если у художников-живописцев — «декораторов» — театральная техника занимала не больше внимания, чем состояние вентиляции или устройство уборных, то для современного художника вопросы театральной техники приобрели первостепенное значение, они стали вопросами «художественной политики», определением направления.

Техника сцены постепенно начинает выражать не благосостояние данного театра, а его взгляды, его курс[[41]](#endnote-40).

Это положение нередко приводит к парадоксальным результатам: мы видим часто, как хорошо оборудованные солидные театры завешиваются писаными задниками, в то время как молодые передвижные театры умудряются орудовать сложными монтировками.

Любопытным примером может служить история применения такого богатого сценического материала, как зеркала.

Большие театры хронически отказывают художникам в этом материале, ссылаясь на его хрупкость, в то время как молодые театры (Трам, театр Дома печати) применяют его с огромным успехом[[42]](#endnote-41). Если стекло бьется только в театрах академических и не бьется в Траме, то на этот факт стоит обратить внимание. Это уже не просто техническая деталь, это ценнейший показатель жизнеспособности и воли театра.

Внутри театров вопросы театральной техники обычно являются тем полем битвы, на котором встречаются реакционные элементы с передовыми.

Прекрасно понимая, что техническое развитие театра идет не случайно, что это общее устремление прогрессивного театра, в котором намечаются уже первые вехи нового театрального стиля, отсталые (по вкусам и взглядам) группировки внутри театров по мере сил затрудняют это развитие. Обычным оружием в таких случаях служат ссылки на мастерство актера как на единственную основу театра и на неприспособленность наших зданий к техническим новшествам. Конечно, актер — существеннейшая часть театра, правда, все же часть, но именно ему, актеру, больше чем кому-либо нужны новое окружение, новая сценическая техника, расширяющая его возможности. **{156}** Это оправдывается во всех случаях, когда актер захочет и сумеет примениться к новым возможностям.

Театральные здания действительно не приспособлены к новой технике, но это обычное положение при столкновении старых форм с новыми. Наши жилые дома тоже не приспособлены к новым формам быта, что, однако, не мешает попутно с постройкой новых зданий налаживать жизнь и в старых. К сожалению, ретрограды иногда находят себе союзников среди техников безопасности и пожарной охраны. В некоторых случаях формальный подход этих органов вел к тому, что вместо поисков безопасных форм опасные моменты попросту устранялись, нарушая план спектакля.

Несмотря на многие препятствия и трудности, минувший сезон характерен как решительный сдвиг на путь индустриализованного спектакля, причем ленинградские театры, обладающие меньшим бюджетом, чем московские, оказались на первом месте[[43]](#endnote-42).

Не перечисляя спектаклей, благополучных в этом отношении, следует отметить постановку «Отелло» в Театре оперы и балета, когда интереснейший план спектакля был отвергнут главным образом по причине его новизны и нарушения оперной рутины[[44]](#endnote-43).

Задачей театров в будущем сезоне должно явиться совершенство всей театральной техники. Кустарное оборудование надо хотя бы постепенно заменять индустриальным, не жалея на это средств.

Что смелые шаги в этом отношении приносят не только художественный, но и материальный успех, можно убедиться на примере цирка.

«Водяная пантомима»[[45]](#endnote-44) блестяще доказала, что зрелище, чисто выполненное со стороны техники, оправдывает большие затраты.

Техническое оборудование театров должно настоятельно проводиться в жизнь художественными советами. Пора вспомнить о рабочих сцены, мускулы которых заменяют нам моторы. Такое положение не выгодно ни для кого. Работа не обладает той точностью, какую может дать машина, а рабочие заняты тупым и утомительным трудом, что отнюдь не способствует любви к своему делу.

Поверхностная внешняя индустриализация должна вырасти в органическую. Автомобиль или телега — проблема наших дней. Но прикрепить к телеге автомобильный гудок — это не решение проблемы.

1929

## {157} Художник в театре[[46]](#endnote-45)

Художники советского театра, бесспорно, занимают сейчас первое место в мире. Ни в одной стране Старого и Нового Света нет такого богатства, разнообразия, такой слитности со спектаклем в целом и такого непрерывного поступательного движения, как те, которыми отмечены семнадцать лет работы художников советского театра. Вместе с тем — и на это мы должны обратить серьезное внимание — ни одна отрасль нашего искусства не находится в таком теоретически неразработанном состоянии. Мало того. Работа художника в театре, по сути говоря, лишена критики. Критическая оценка театрального оформления требует от критика двойной квалификации. Невозможно правильно расценить нашу работу, не будучи профессиональным знатоком театра; с другой стороны, высказывания театроведов, лишенных понимания изобразительных искусств, всегда бывают поверхностны и случайны. Таких критиков «двойной» квалификации у нас нет. Художнику театра приходится поэтому довольствоваться дилетантскими суждениями театральных рецензентов, зачастую носящими очень непродуманный характер.

Работа художника, оставаясь неоцененной, незафиксированной грамотным разбором, гибнет вместе с амортизацией спектакля. Отсутствие критического материала затрудняет и делает почти **{158}** невозможной теоретическую работу в области оформления спектакля.

При таком положении, в ожидании счастливого дня, когда появятся необходимые кадры критиков, а может быть и для ускорения этого события, художники театра обязаны время от времени освещать свою работу и выступать с критикой работы своих товарищей. Как бы строга ни была такая критика, в ней залог подлинной профессиональности и понимание существа дела. Художники театра должны быть разнообразны. Вот первое положение, совсем не такое очевидное, как это может показаться сразу, которое хотелось бы защитить.

Среди огромного количества возможных методов оформления спектакля существует несколько, имеющих несомненное право на параллельное существование. За истекшие семнадцать лет театральная критика не раз показывала свое непонимание этого утверждения.

Вспомним то время, когда достаточно было с любым умением или даже без такового завалить сцену некрашеной фанерой и лесенками, чтобы завоевать себе положение передового художника. Живописная декорация считалась тогда постыдным и реакционным пережитком. Критика купалась в одуряющей ясности оценок. Конструктивистам отводилось почетное место, живописцы смешивались с грязью. Художники, применявшие промежуточный метод, объявлялись стоящими на полпути от позорной косности к светлому будущему.

Затем, когда жизнь повысила требования, когда метод художника базировался уже не на фанере или писаном холсте, «счастье» критиков окончилось.

И когда в залах Исторического музея[[47]](#endnote-46) были расставлены и развешаны многочисленные и разнообразные экспонаты, критика не скрывала своего недоумения: какой же именно метод считать каноническим, а какой объявить ересью[[48]](#endnote-47).

При этом как-то забывалось, что наш театр сам по себе состоит из ряда различных театральных систем, существующих рядом, вместе работающих над задачами, стоящими перед нашей страной, и вместе с тем применяющих творческие методы, резко отличные друг от друга.

В каждом театре есть актеры, равно уважаемые и заслуженные, склонные каждый по-своему к выполнению своей работы. В такой же мере и художники театра, даже принадлежащие к одной системе, могут различаться, в зависимости от личного темперамента и склонностей, по амплуа и заслуживать при этом равного признания. Таково второе, столь же законное различие.

Эти два положения осложняются тем, что различные театральные системы зачастую в области внешнего оформления придерживаются общих принципов и один и тот же художник может, не изменяя своим **{159}** взглядам и методам, работать одновременно в двух или больше системах.

С другой стороны, каждый театр имеет право для той или иной работы связываться с тем художником, амплуа которого наиболее соответствует данной работе, при условии, конечно, совпадения общих взглядов театра на оформление спектакля со взглядами художника.

Как трудно и как рискованно при наличии всех перечисленных положений смело и категорически определять, кто из художников владеет монопольным методом работы, а кто позорно плетется в хвосте!

И прежде чем определять, насколько успешно решает художник поставленные перед собой задачи, необходимо разобраться в том, каковы же эти задачи. Этот последний вопрос чаще всего и остается загадкой для критики, загадкой, порождающей бесчисленные ляпсусы и недоразумения.

При всем многообразии методов, приемов и манер художников советского театра, можно, однако, наметить резкое их деление на две большие группы: группа «иллюзорная» и (условно назовем) «оформительская».

Во избежание путаницы необходимо подробно оговорить эти два термина.

Иллюзорный метод оформления рассматривает зеркало сцены как раму, ограничивающую некую безграничную вглубь среду, в которой свободно распоряжается художник, вызывая в глазу зрителя иллюзию любого пространства. Метод этот, допуская любую степень условности в трактовке изображаемого, всегда отрицает реальное сценическое пространство.

Для художников, работающих таким методом, сцена-коробка является необходимой предпосылкой в работе.

Второй метод, условно называемый оформительским, всегда рассматривает сцену театра как некое конкретное пространство, размеры которого учитываются реально зрителем. Пространство это должно быть оформлено (убрано) набором предметов, служащих для удобства игры актеров, но подчеркивающих реальные размеры сценической площадки и, во всяком случае, не создающих эффекта ее иллюзорного увеличения.

Изобразительность достигается при таком методе лишь косвенная. Для художника оформительского направления сцена-коробка не нужна. Он стремится выйти в зрительный зал — стремление это получило свое наиболее полное выражение в недавно блестяще поставленных охлопковских «Аристократах»[[49]](#endnote-48).

Разумеется, грамотные художники обоих направлений в равной степени усвоили все прочие театрально-декоративные добродетели, **{160}** ставшие ныне обязательной азбукой: построение сценической площадки с учетом всех потребностей спектакля, обращение с материалами, пользование основами архитектурной грамотности (так называемая конструктивность).

Поэтому ни пристрастие к лакированной фанере или, наоборот, к писаному холсту, ни станки или отсутствие их, ни степень механизации спектакля не могут служить признаками, определяющими, к какому лагерю может быть отнесен тот или иной художник. Подобные попытки всегда приводят любителей классификации к безнадежной путанице.

Натуралистическая деталь у «оформителя» или условный прием у «иллюзорника» путают все карты в таком критическом «пасьянсе». Единственный четкий признак — это обращение со сценическим пространством. Как только воспринимаемые зрителем размеры сцены начинают превосходить размеры реальные, мы имеем дело с иллюзорной декорацией.

Величайшей бессмыслицей было бы провозглашать один из этих двух методов истиной, а другой — ошибкой.

Оба метода опираются на солиднейшие исторические традиции, оба порождены реальной театральной потребностью, и оба, конечно, и должны будут развиваться.

Усвоение этого критиками, режиссерами и даже самими художниками могло бы принести большую пользу и тем, и другим, и третьим.

Если первые годы нашей работы отмечены нервными поисками чисто формального порядка, то сейчас, когда плеяда художников советского театра нащупала, каждый по-своему, манеру и метод, — сейчас встает другая опасность: некоторые театры, сосредоточив внимание на актерской стороне спектаклей, проявляют порой беспринципность и равнодушие к работе художника, даже больше того, ко всей стилистической стороне спектакля.

И если такой острый в определении стиля спектакля театр, как вахтанговский, выпускает «Шляпу»[[50]](#endnote-49) — спектакль, в котором прекрасная работа отдельных актеров растворена в бездумной и вялой постановке, что же остается делать младшим и менее опытным театрам?!

Синтез хорошей работы художника с работой театра может состояться только при общей температуре творческого кипения. И если мы обойдем с «термометром» театры, мы легко определим, что там, где ртуть поднялась, сверкают настоящие спектакли, решаются новые приемы оформления.

В своей практике я, подобно большинству художников театра, работал обоими методами, пока не осознал себя приверженцем иллюзорной **{161}** декорации и, следовательно, яростным защитником сцены-коробки.

Естественная потребность в пропаганде излюбленного мною метода заставляет меня сделать попытку, опираясь на свою практику, раскрыть его преимущества.

Я лично не могу пожаловаться на недоброжелательное отношение ко мне критики. Очень многое из того, что писалось обо мне, носит скорее приязненный характер. Беда только в том, что обычно все приятное и неприятное из написанного… просто не соответствует истине.

Необычайно чутко относясь к слову критики, аккуратно собирая все рецензии, я имел возможность обнаружить в большинстве их ряд критических штампов.

Штамп № 1 (на заре моей работы): «Молодой художник свежо оформил…» Всегда это было «свежо». Даже когда было совсем не свежо.

Затем я вырос и попал в сферу действия нормального штампа № 2: работа художника расценивается в зависимости от успеха спектакля. Так, лучшие, быть может, декорации мне, к несчастью, привелось сделать к одному безусловно проваленному спектаклю. Тут же было установлено, что декорации надоедливы, утомительны и т. д.

Я вполне понимал критика, ибо он тоже человек, и, высидев такой спектакль, можно было от злости не только ругать декорации, но и избить соседа, но меня томило грустное сомнение в справедливости подобного подхода.

Затем выяснилось, что я хронически подавляю режиссера (штамп № 3), и даже если мне удавалось обеспечить спектаклю успех, из строк рецензии вставала моя зловещая фигура, вытирающая алые от режиссерской крови руки.

Тогда я стал ставить спектакли сам. Это, как я и ожидал, привело к резкой смене штампа. С тех пор критическое жало, язвя меня как режиссера, обращаясь к декорации, превращается в лавровую ветвь.

Ныне я нахожусь именно под этим штампом (№ 4), кстати, усложненного образца.

Во-первых, всерьез предполагается, что раз я сам для себя делаю декорации, то уж себе я не «подгажу» (так и писали), а во-вторых, что раз я художник, то, конечно, режиссер я липовый. О, сколь выгоднее было бы мне до начала режиссерской деятельности быть молодым человеком без определенных занятий.

Мое желание изъясниться станет простительным, если прибавить к этому тот мой образ, которым иногда угощают читателя более фундаментальные исследователи («мертвый формалист и мертвый **{162}** скептик с беспринципной иронией», «художник с внешней пышностью опустошенного мастерства» и т. п.), образ до того омерзительный, что, если бы те же исследователи не причисляли меня на соседних страницах к лику «лучших художников советского театра», я бы, вероятно, поверив, удалился в леса, одичал и пугал бы своим видом и нечленораздельным формалистическим рычанием встречных поселян.

Итак… Иллюзорная декорация — понятие, определяющее средство, которым художник работает над спектаклем.

Однако применять это средство можно в разных целях. Цель, которая интересует меня на протяжении всей моей работы как художника, — это воздействие на зрителя, посредственное (через актера) и непосредственное (декорацией).

Непосредственное воздействие на зрителя особенно интересует меня тогда, когда оно имеет в спектакле самостоятельное значение. Правильно воздействующая декорация воспринимается длительно, служит фоном для актера. Однако наиболее интересно и вместе с тем трудно — воздействие короткое и самостоятельное. Хорошие театры очень боятся таких приемов. И действительно, приемы эти при малейшей неудаче замысла или выполнения позорно выпирают, как навязчивая выдумка. Однако рассчитывать всегда нужно на удачу.

Заветной мечтой моей является достижение такой выразительности предмета, при которой предмет не стыдно было бы ставить на сцену рядом с хорошим актером.

Пока это утопия. Однако если бы удалось когда-нибудь внести на сцену такой стул, от которого зал зарыдал бы, можно было бы спокойно умереть. Если бы Ван Гог работал сейчас в театре, он этого, вероятно, достиг бы.

Полностью держать внимание зрителя на вещах мне удалось только один раз. В спектакле «Робеспьер» в бывшем Александринском театре[[51]](#endnote-50), в сцене, когда Конвент ставит на голосование вопрос об аресте и казни Робеспьера, мне не хотелось обычным театральным способом уверять зрителя, что самое интересное происходит за кулисой. Я решился на рискованный шаг. Члены Конвента голосовали вставанием. За казнь Робеспьера, голосуя, вставали все, кроме нескольких человек, осужденных вместе с ним.

Я построил раму, оклеенную черным бархатом, которая была увешена рядами лепных голов с воротниками и жабо. Головы перспективно уменьшались и были различно загримированы. Когда Конвент голосовал, рама, скрытая за первыми рядами живых членов Конвента, медленно поднималась, головы, сохранявшие вследствие особого крепления вертикальное положение, возникали на фоне бархата, образуя огромную перспективу вставшей толпы.

**{163}** В этом приеме я ценю две особенности. Первая: куклы абсолютно сходили за людей (были обмануты даже профессионалы театралы) — прием был действительно иллюзорный. Вторая: если первый ряд голов подымался на полметра, то последние ряды на шесть-семь метров; такое вставание было не натуралистично, но в тысячу раз темпераментнее и выразительнее, чем если бы двести статистов встали со стульев. Эта условность тоже никак не замечалась зрителем, увлеченным содержанием сцены.

Таким образом, условность работала здесь не как самодовлеющий прием, а как иллюзорное же увеличение выразительной силы.

Следующей функцией художника, особенно интересующей меня, является подготовка зрителя. Я придерживаюсь того мнения, что зритель в первые же моменты спектакля должен получить короткую зарядку — встряску, которая, как камертон, должна настроить его на общую тональность спектакля. Метод постепенного втягивания зрителя мне не кажется верным. Спектакль — явление торжественное. На банкете все приглашаются к столу сразу. Сколь беднее было бы зрелище и ощущение банкета, если бы приглашенные начали подходить к столу постепенно, поодиночке усаживаться и ковырять кушанья.

Для четкого конца есть слово «концовка».

Для четкого начала такого слова нет, но его следовало бы изобрести…

Такое начало, на мой взгляд, удалось мне в «Коварстве и любви»[[52]](#endnote-51), когда неожиданно и резко возникавшая фигура Миллера в центре сверкающего диска сразу прекращала всякое движение в зрительном зале. Эта работа может послужить примером соединения крайней условности с несомненной иллюзорностью. Если бы я делал ее сейчас, то, вероятно, усилил бы второе качество за счет первого.

Начало спектакля должно настраивать зрителя не рассудочным путем. Поэтому оно целиком лежит на плечах художника и композитора.

Наиболее острым в работе театрального художника является вопрос о возможностях реализма. Вероятно, в будущем на этот счет будут точные и исчерпывающие высказывания теоретиков, однако пока возможности его приходится определять на глаз, слух и т. д. Для своих практических рабочих нужд я установил Сциллу абстракции и Харибду натурализма, исходя из следующих соображений.

Когда я вижу на сцене «конструктивное» оформление, то есть плоскости как таковые, столярную технику и уныло ограниченную площадку, меня охватывает тоска. Пуританская честность, с которой мне дается понять, что сцена имеет глубину десять метров и не **{164}** более, заставляет распрощаться с надеждами увидеть что-либо интересное.

Унылость чистой геометрии заключается в том, что она не имеет ни верха, ни низа. Стул, поставленный вверх ногами, может говорить о многом; попробуйте поставьте вверх ногами квадрат.

Кроме того, необычайно важна связанность данного оформления с данным спектаклем. Абстрактные оформления обычно носят на себе следы величайшего равнодушия к пьесе, эпохе и спектаклю. Создается впечатление, что существуют параллельно ряд пьес и ряд задуманных конструктивных оформлений. Допустим: «Лес», «Гроза», «Ревизор». Другой ряд: вращающиеся круги, летающие площадки, прыгающие лестницы. В порядке очереди «Лес» идет на кругах, «Гроза» — на площадках и т. д. Театральная машинерия — великое дело, но досадно смотреть, когда художники заменяют ею все свое искусство. Может быть, из Толстого вышел бы прекрасный переплетчик, но как писатель он нужнее.

Установившаяся у «конструктивистов» компромиссная традиция, сочетающая настоящие вещи с геометрическими щитами, кажется мне окончательным банкротством.

Почему шкаф из Мосдрева, а стена из геометрии Киселева? Принцип этот обнаруживает свою беспомощность при столкновении с необычными заданиями. Пейзаж, например, еще не был решен таким методом и решен быть не может. (Облака — вещь или не вещь? И если вещь, то где взять настоящие?)

При всем глубоком уважении, которое внушают мне аскеты конструктивизма, предоставляющие, казалось бы, все режиссеру и актеру, мне кажется, что они оказывают плохую услугу и тому и другому.

И в то же время я всячески ценю владение сценической архитектурой, четкость формы, блеск машинной техники и даже очень люблю дерево во всех видах. Но все это нужно применять в изобразительном искусстве, а не само по себе.

Теперь о другой крайности.

Вытаскивание на сцену непереваренного быта одинаково противно, независимо от того, делается ли это для достижения максимальной правды или из фетишизма «настоящей вещи».

Плохие натуралистические декорации принято упрекать в фотографичности. Сравнение это очень обидно для искусства фотографии, которое в наши дни находится на достаточной высоте, хотя бы в области выбора ракурса и точки зрения. Плохие декорации подобны плохой любительской фотографии, которая умудряется подойти к объекту с самой неинтересной ею стороны.

**{165}** Устремления к плохой декорации нередко исходят от драматурга, увлеченного перспективой увидеть воплощение своей пьесы в максимально «взаправдашнем» виде. Поэтому, в общем итоге, оформление советских пьес у нас хуже оформления пьес классических.

Корнем такого недопустимого, но все же существующего положения является боязнь драматурга и театра исказить «фотографию» эпохи. Во имя этого обычно нарушается нормальный творческий процесс работы над спектаклем.

При работе над классикой исторический материал выбирается и очищается в зависимости от идеи пьесы. Один и тот же бытовой предмет у одного и того же художника претерпевает изменения в зависимости от пьесы, для которой он намечается.

Мелодрама Дюма-сына и водевиль Лабиша потребуют розысков одного и того же материала — предметов французской материальной культуры 70‑х годов; однако отобранный материал, входя в водевиль, видоизменяется иначе, чем входя в мелодраму. Разумеется, любое видоизменение происходит за счет точной фотографичности. Другими словами, происходит искажение (деформация) материала. Именно творческого искажения и боятся обычно при оформлении советских пьес. Вместо творческого отображения действительности художник часто предъявляет протокол, управдомскую справку о площади и обстановке в квартире героев пьесы.

Так, по-моему, оформлен «Страх» во МХАТ‑I[[53]](#endnote-52). Налицо убедительная жилплощадь советского профессора 30‑х годов XX века. Но что будет происходить на этой площади, на что должен настраиваться зритель, неизвестно.

Так, к сожалению, иногда поступал и я («Ярость» в бывшем Александринском театре в Ленинграде).

Подобная нетворческая работа не приносит никакой радости ни зрителю, ни художнику. Все верно, придраться не к чему, но смотреть почему-то не хочется. Однако, может быть, именно в этих условиях выгоднее всего воспринимать актера? Обстановка, фон воспринимаются как обычное, не требующее затраты внимания окружение, и зритель со свежими силами «бросает» все внимание на актера?

«Все через актера и только через актера» — вот, на мой взгляд, вреднейший лозунг, в котором известная демагогия счастливо уживается с недомыслием. Лозунг, часто высказываемый видными вождями театра, но применяемый ими на деле только в минуты творческого упадка.

Каждая театральная система вольна строить свой театр из любого сочетания элементов. Есть театры с ведущим положением музыки, кукольные театры, театры без декораций (ТИМ, Реалистический), театры без слов, театры чтеца. Все это законно. Для органического **{166}** здоровья театра необходимо лишь, чтобы все признанные им и включенные в его организм элементы развивались равноправно.

С глубоким уважением я отношусь к театрам, исключившим декорацию из своей системы. Но противоположные чувства вызывают во мне театры, выработавшие в себе потребность пользоваться плохими декорациями.

Меня всегда поражает, почему нынешний МХАТ, располагающий гениальной системой для актеров, не догадается, что система эта полностью годится и для смежных искусств, что процесс нахождения образа, определенный по системе Станиславского, и в терминах, приложимых к мастерству актера, на самом деле охватывает и другие искусства и что если система организует и облегчает работу актера, то ту же помощь она может оказывать и художнику.

Если расценить оформления МХАТа (я не говорю об отдельных удачных работах таких художников, как И. Рабинович, В. Дмитриев, П. Вильямс и др., я имею в виду общий подход этого театра) с точки зрения системы, то окажется, что декорации там нередко бывают плохи именно потому, что они лишены сквозного действия, задач, отношения к изображаемому, темперамента, заменяют образ штампом, «не общаются» с партнерами — пьесой, актерами и музыкой, то есть совершают все смертные грехи против учения Станиславского.

А разве мы не знаем декораций с фальсифицированным темпераментом, то есть наигрышем?

Диффузия между смежными искусствами в данном случае может дать два прекрасных следствия. Первое — повышение МХА Том своего изобразительного уровня и второе — значительное, более важное применение основ системы в изотеатральной педагогике, которая пока что учит людей только клеить макеты, но не делает их художниками.

Если оформление неважно, откажитесь от него. Если не отказываетесь, будьте добры заботиться о его качестве и культуре.

Я никогда еще не видел, чтобы хорошие декорации помешали хорошему актеру. Если актерской неудаче сопутствует успех оформления, то обычно раздаются голоса, что художник задавил, затмил актеров, отвлек от них внимание. Выход из положения здесь один: не снижать оформление до уровня актерской неудачи, а, наоборот, подымать актерское исполнение до уровня оформления.

И ведущая роль актера, будучи бесспорной, отнюдь не вызывает прямой необходимости окружить этот ведущий элемент низкопробными павильонами.

«Все через ведущего актера, в замечательном оформлении, под потрясающую музыку, при виртуозном освещении» — на такой лозунг для своего театра я согласен.

**{167}** Обрисованные выше полярные опасности схематизма и натурализма помогают отыскивать верный путь.

Постараюсь изложить свой творческий метод, вернее, обрисовать последовательно стадии своей работы над оформлением спектакля.

Первый этап работы можно назвать поисками замысла.

Получив от режиссера исчерпывающую экспозицию спектакля, в которой идейное раскрытие пьесы сочетается с наметками стиля спектакля… К сожалению, в действительности так никогда не бывает. Обычно режиссер сообщает художнику приблизительно то самое, что может сообразить каждый, прочтя пьесу; поиски стиля начинаются в процессе работы, делая большой скачок вперед уже после сдачи макета художником.

В редких случаях, когда режиссеру действительно ясен внешний стиль будущего спектакля, он приступает, вероятно, к дружной совместной клейке макета с художником, о чем можно заключить по театральным афишам, из коих видно, что оформление делалось ими обоими.

Итак, уяснив любым способом все, что нужно знать о спектакле предварительно (и что выходит за пределы темы моей статьи), я начинаю свою работу с наброска наиболее аппетитных моментов спектакля карандашом и в цвете.

Наброски эти не учитывают ни размера сцены, ни количества перемен, ни суммы, отпущенной на оформление, и делаются как бы с безграничными возможностями.

Размер набросков минимален (5  9 сантиметров), но количество их огромно. Ничтожный размер берется со специальной целью свести до минимума процесс рисования. Получается нечто вроде одному мне понятных стенограмм замыслов.

Наконец, в одном из набросков мелькает нечто устраивающее меня. Тогда избранный мной вариант начинает усложняться и варьироваться, пока я не получаю, наконец, разборчивый и понятный черновик. Вся эта работа делается до соприкосновения с материалами, иконографией и т. д., так как я считаю, что материалы, набираемые на «чистом» месте — вне связи с конкретным видением общего стиля спектакля — могут возыметь самостоятельное давление, не соответствующее требованиям пьесы.

После напитания материалами (этот процесс совершенно необходим, так как попытки заново изобрести одну из минувших культур или выжать все из себя зловредны) черновики перерабатываются снова со внесением в них обогащающих деталей. Часто под влиянием обследования материалов являются совершенно новые мысли, влекущие за собой коренную переработку черновика.

**{168}** Таким образом, получаются некие идейные наброски нескольких основных моментов спектакля. Только после этого я обращаюсь к печальной прозе нашей профессии — к размеру сцены, ее технике, условию перемен и т. д.

Это, так сказать, наша кухня, в которой есть ряд упрощающих работу приемов.

Обычно я рисую себе схему, на которой наглядно видны очередь и длина сцен, место, нужное для каждой из них, и расположение антрактов.

Одно время я очень увлекался техникой перемен. И однажды мне удалось достичь того, что почти каждый момент перемены вызывал аплодисменты («Конец Криворыльска» в б. Александринском театре). В тот период, получив как-то пьесу с единым местом действия, я просто растерялся: мне нечего было менять.

Однажды во время одного чужого спектакля (на чужих спектаклях все виднее) меня поразила страшная мысль: перемена длится одно мгновение (потому она и блестяща), а самая декорация, обедненная для удобства перемены, плоха, но видна долго.

С тех пор я считаю перемену делом техники, за исключением отдельных случаев, когда внезапное изменение декорации необходимо тематически.

«Кухонный» период работы очень хлопотлив и сводится к материальному воплощению (в масштабах и с учетом законов физики) тех «идеальных» эскизов, которые делались совершенно свободно.

Такая последовательность для меня совершенно обязательна: при обратном способе, то есть исходя из размеров сцены, скованная фантазия работает вдвое хуже.

Период увязки мечты с реальной действительностью вызывает поток таких же мелких набросков, пока, наконец, не получается твердая схема декораций с учетом всех перемен, размеров и т. п. Тогда можно приступать к следующему этапу — к окончательному изображению всего найденного.

Долгое время я осуществлял эту задачу в макетах, но сейчас по ряду причин перешел на эскизы.

Во-первых, сделав восемьдесят два больших оформления, я совершенно свободно ориентируюсь в пространстве. Поэтому трехмерность макета мне просто не нужна для работы. Иногда для большего удобства при сложных пространственных построениях я делаю маленький рабочий макет, даже не окрашивая его.

Во-вторых, честолюбивая мечта сохраниться для грядущих поколений подсказывает, что если есть надежда на сохранность эскизов, **{169}** то от макетов ничего не остается часто уже к концу работы над постановкой.

Наконец, в‑третьих, и это самое главное, макет, как это ни странно, обманчивее эскиза. Человеческий глаз гораздо скорее осваивается с условностью уменьшенного масштаба плоскостного изображения, чем с миниатюрностью модели. Когда вы смотрите на кабинетную карточку вашего знакомого, вас не восхищает, что он такой маленький и что голова его имеет в диаметре всего пять сантиметров. Прелесть же уменьшенной модели вызывает совершенно не относящийся к делу восторг, восторг от масштаба.

Я видел как-то отвратительный макет (чужой! чужой!). Изображен был сад, в саду стол, на столе самовар. Старательный макетчик виртуозно сделал самовар в два сантиметра высотой, чем обеспечил макету успех. Когда реквизитор вынес на сцену настоящий самовар, никакого восторга это не вызвало.

Блестяще выполненный макет любой самой плохой декорации имеет самостоятельную ценность как произведение модельного искусства. Это часто сбивает с толку даже опытных людей.

Конечно, манера выполнения эскиза тоже влияет на определение его абсолютной ценности, но степень обмана и самообмана здесь гораздо ниже.

Эскизы костюмов (вернее, персонажей, так как я рисую действующих лиц одновременно в костюме, гриме и наиболее выразительном положении) претерпевают почти те же стадии — от черновиков, через накопление материалов, к окончательному эскизу — и делаются параллельно с декорациями (иногда раньше).

Я убежден, что выразительный эскиз может подсказать исполнителю очень много, вплоть до нахождения зерна образа.

Для этого рисунок должен быть весьма реалистичен. Искаженные пропорции тела, схематичное или плоскостное изображение и всякие рисовальные изыски обрекают художника на потрясающие его психику неожиданности во время примерочной репетиции.

Эскизы персонажей, на мой взгляд, идеально было рисовать в манере «маленьких голландцев», с передачей материала. Конечно, это нелегко.

В процессе замысла полезно одергивать себя от стремления в каждой постановке находить совершенно новый монтировочный принцип, то есть полезно тормозить «инерцию новаторства».

Но иногда решение находится не в этой плоскости, а хотя бы в манере изображать.

Одна из лучших за последние годы работ — оформление художника В. В. Дмитриева к «Катерине Измайловой» Шостаковича[[54]](#endnote-53) — в переводе **{170}** на монтировочный язык является набором простых павильонов. Однако тончайшим образом найденные пропорции и великолепное цветовое решение делают эти павильоны более новаторскими (новый взгляд на старый материал), чем применение в иных оформлениях радикальных, но невыразительных приемов.

Пропуская стадию сдачи макета и взаимоотношений с монтировочной частью театра как функции нетворческие, упомяну лишь, что в этом отношении от художника требуются боевые качества. В каждом театре, у каждого заведующего монтировочной частью есть свои взгляды на предел выполнимого, свои физические законы.

В одном театре не верят в металлические тросы, в другом существуют свои законы притяжения, от чего чудовищно вырастает представление заведующего монтировочной частью о тяжести тел на сцене. В одном театре железный занавес заменен на случай пожара водяным, в другом больше всего боятся воды, как источника пожаров при коротком замыкании. Только однажды в Ленинградском Большом драматическом театре мне пришлось встретить заведующего монтировочной частью, считавшего делом чести перевыполнить задание художника. Имя его — Д. С. Одинцов.

… Когда все это осталось позади, наступает последний творческий этап — монтировочные репетиции: здесь художнику нужно соединить высокое творческое напряжение с настороженной обороноспособностью. (Стремление иных режиссеров «творчески» перекомпоновать на репетициях декорации может в несколько часов погубить большую работу художника).

Когда окидываешь взором всю проделанную тобой работу, через ряд промахов, неудач, отдельных находок и верных решений, ощущаешь проблески некой системы, овладение которой могло бы сделать работу во много раз продуктивнее.

Говорить об этой системе значительно легче, опираясь на будущее, чем на прошлое, потому что большая часть задачи — еще в будущем.

Очередная задача, поставленная мною для себя в области оформления спектакля, — установление амплитуды колебаний в манере работы над спектаклем.

Всячески стараясь не повторяться и очень любя новизну в приемах, считаю нужным ограничить это разнообразие своей единой манерой и, я бы сказал, единством в способе восприятия действительности.

Единство это лежит для меня, выражаясь декларативно, в «экспрессивном реализме».

Мне бы хотелось овладеть приемом работы, при котором я мог бы изобразить все.

**{171}** Когда мне говорят: «Такую-то сцену мы вынесем за кулисы, это не получается на сцене», — я убежден, что для этого еще не нашли выразительных приемов.

Крупные планы, безграничные дали, огромные массы народа, пожары, бои, полеты — все это должно быть так же хорошо изображаемо на сцене, как хорошо изображают сейчас кабинет заведующего.

Кстати, о кабинете заведующего. Наши драматурги ведут, вероятно, невыносимо комнатный образ жизни, потому что, если собрать воедино все ремарки их пьес, в подавляющем количестве мы найдем кабинеты, помещения месткома, «комнаты в новом доме», то есть комнаты, комнаты и комнаты.

Режиссура тщетно старается вынести действие куда-нибудь на свежий воздух, но от искусственного перенесения часто случаются неувязки.

Товарищи драматурги! В нашей стране есть чудные пейзажи, реки, купаясь в которых, ваши герои могут вести диалог, мосты, овраги, верхушки деревьев, в городах есть крыши, трамвайные остановки, лестницы, такси, стадионы, парашютные вышки, ванные комнаты, магазины, кабинеты врачей, пожарные части, кинобудки, перекрестки улиц, подножия памятников, катки зимой и парки летом, тиры, газетные киоски, музеи, леса строительства и даже тоннели метро.

Чем труднее будут задания художнику, тем больше радости получите вы на премьере. Ручаюсь за наших художников, не подведут.

И только кабинет заведующего пусть предлагается за кулисами. Его все уже знают наизусть.

Думая о работе над советским материалом, мечтаю именно о такой пьесе, где ощущение быта, правдивое и наблюдательное, диктовало бы необходимость искать для его изображения обостренную выразительность. Приятнейшим примером такой пьесы для меня является «Заговор чувств» Олеши[[55]](#endnote-54). Декорацию кухни для этой пьесы я считаю одним из своих лучших опусов. Необычайно ясная окраска драматургом назначения этой сцены как сгустка старого проплеванного быта подсказала мне весьма категорическое решение. На сетке, отделявшей декорацию от зрителя, я разместил несколько расплывчатых полупрозрачных пятен, муть которых являлась как бы синтезом чада, гигантских плевков и вообще сообщала декорации убедительную мерзостность.

В этой декорации мне удалось добиться того, что теперь становится для меня обязательным условием. Во-первых, зрителю ясно, что изображается (реализм), а во-вторых, зритель из изображенного получает предугаданное мною впечатление (экспрессивность).

**{172}** Лучше всего, если удается скрыть от зрителя намеренность этого впечатления, то есть когда экспрессивность не вырождается в тенденциозность.

Сила выразительности — качество, не знающее ограничений.

Реалистическое задание и реалистический метод никогда не служат таким ограничением, и мы знаем из примеров искусства прошлого, что художники-реалисты имели право и, главное, умели, не сходя с реалистических позиций, достигать той степени выразительности, которая является уже суммой двух слагаемых: объективного наблюдения природы и темперамента художника.

Вероятно, эти два качества — острую наблюдательность и темперамент, то есть способность к неравнодушному отношению, — и нужно в себе воспитывать.

Для того и существует наследие прошлого, чтобы, учась наблюдательности у Гольбейна и Энгра, остроте отношения у Гойи и Ван Гога и соединению обоих качеств у Домье, понять, как много еще не сделано нами, какая невспаханная целина лежит перед художниками советского театра и какими невиданными возможностями выразительности будет располагать советский театр.

1935

## {173} Мастерство. Мысль. Прием[[56]](#endnote-55)

Я радуюсь нашей встрече потому, что испытываю громадный к ней интерес. Я вижу, что нам совершенно необходимо от времени до времени разговаривать на серьезные и волнующие нас темы потому, что, ведя довольно насыщенную деловую жизнь, не так часто приходится разговаривать о делах искусства с людьми, как-то его понимающими. Это звучит несколько парадоксально, но это действительно так. Иногда рабочие часы уходят на длительную обработку плановика, чтобы доказать ему, что оркестр все-таки нужен в драматическом театре, а поэтому есть опасность некоторого отупения, и наши разговоры являются хорошей профилактикой от этого. Одно высокое начальственное лицо, которое я укрою под литерами NN, сказало несколько приятных слов, имея в виду второй и третий акт, сказав: «В первом акте вы ничего не могли сделать — комната и больше ничего».

Я согласен со словами выступавших в сравнительной оценке этих актов[[57]](#endnote-56), но если со всех сторон будешь слышать мнения такого сорта, как я вам сказал, то можно и заколебаться. Может быть, не очень добросовестно тратить дефицитные материалы в виде досок и холста исключительно на доставление удовольствия только самому себе, и поэтому такая проверка профессиональной аудитории очень необходима. Особенно сейчас это важно, **{174}** когда возникает очень правильный сам по себе тезис, который старается прокорректировать Ленинградское ВТО, — пусть публика все решает. Раз так, то давайте в театральной среде решим, верно она подошла или нет.

Георгий Павлович затронул много интересных вопросов, и я позволю себе вполне откровенно отозваться на все данные суждения, причем должен заранее предупредить, что, мне кажется, есть вещи принятые и общепринятые, в которых каждый охотно и легко сознается, а есть какие-то другие вещи, может быть, более простые, но от которых иногда очень многое зависит. Именно по этому второму плану мне и хотелось говорить.

Существует такой известный афоризм, что если художник повторил себя, то это плохо[[58]](#endnote-57). Если художник вытащил свой старый трюк, то это очень плохо. Надо сказать, что я исключительно на это работаю. Это требует некоторых пояснений. В нашем деле часто бывает, что вы изобретаете нечто ценное и хорошее с вашей точки зрения и это получает или плохое воплощение, или недостаточное воплощение, или никакого воплощения. И можно от этого навсегда отказаться. Было хорошее изобретение, но оно оказалось неосуществленным. Черт с ним, буду шагать дальше. Мне думается, что это было бы не совсем экономно. Это зависит просто от степени одаренности. Если человек чувствует в себе совершенно неисчерпаемый источник все новых откровений, то можно не обращаться к старому. Я не могу похвастаться этим делом, и поэтому в целом ряде случаев именно и получилось так, как я говорю. «Разлом» был выдуман значительно раньше и был незаметно испробован фрагментарно без всякого особого эффекта. Когда я делал «Разлом», то это было для меня уже использованием старого, где я развернул приемы.

Очень большое значение в работе имеет чувство ответственности, к которому мы очень любим друг друга призывать, но которое имеет две стороны. С одной стороны, оно мобилизует, а с другой стороны — тормозит. Я не знаю, бывало ли у кого-нибудь так, что, если художник работает все время не на том материале, который ему нравится, вдруг неожиданно получает работу, отвечающую его замыслу, и он решает — я дожил до радостного дня и дам то, что есть лучшего за всю жизнь. Это может затормозить его работу. Преувеличенное чувство ответственности заставляет очень осторожно подходить к делу и отказаться от каких-то спорных или непроверенных вещей, от рискованных положений, что может привести к впечатлению, обратному тому, которое хотелось произвести.

Георгий Павлович очень верно разделил меня на исторические фазы[[59]](#endnote-58). Я должен сказать, что они объясняются целым рядом законных **{175}** вещей. Я дам несколько справок по этому поводу. Я должен сказать, что в первый период моей работы наиболее удачные вещи, с моей точки зрения и с точки зрения оценки, мне удавалось делать в наименее ответственных случаях. История постановки «Разлома» была очень интересная. Вахтанговский театр принял эту пьесу крайне неохотно, утверждая, что она не соответствует лицу театра, но что театру нужно сделать парадный спектакль к 10‑летию Октября. Конечно, в репертуаре он не останется и вряд ли пойдет вне праздничной декады, но, может быть, вы что-нибудь сделаете.

Признаться, пьесу никто решительно не принимал всерьез. Поэтому у меня были по тому времени невероятные возможности свободного обращения с ней. Не будучи тогда режиссером, я сам разбил пьесу на эпизоды, придумал мизансцены. В Вахтанговском же театре, как потом оказалось, весьма ревниво относятся к своим суверенным правам, но именно потому, что это была праздничная агитка, благосклонно все приняли и сказали, что все очень забавно и приятно[[60]](#endnote-59).

Когда я делал «Гамлета», то у меня была смелость лунатика, который идет по карнизу и думает, что ничего особенного в этом нет. Это была моя первая режиссерская работа, и я почти не испугался[[61]](#endnote-60). Поэтому я делал то, что хотел и что считал нужным, и весь последующий за «Гамлетом» период, который иногда граничит с попыткой такой творческой изоляции, выглядел так — вот это тот самый негодяй, который делал «Гамлета». Не подавайте ему руки. В эпоху дискуссии о формализме это примерно так звучало[[62]](#endnote-61).

Мне пришлось затем перейти к другому этапу — сознательного оформления с учетом всех возможностей в ту или другую сторону работы над деланьем спектакля целиком. Это нечто особое. Как бы ни был художник предан театру или спектаклю, над которым он работает, все-таки он никогда не может так жертвенно отнестись к собственной декорации, как человек, который все делает в этом спектакле.

Все мы реагируем на отзвуки, вызываемые нашей работой. Это совершенно естественно. Было бы плохо, если бы это было не так. То, что в случае скромных и неудачных декораций ряд критиков продолжал писать, что художник забивал в нем режиссера, приводило к тому, что мне иногда хотелось поставить спектакль в черном бархате.

Работа над спектаклем целиком открывает несколько иные перспективы. Это заставило меня сделать некоторое временное отступление, которое, мне кажется, сейчас кончается. Заставило придерживать одну сторону работы и развивать другую, чтобы в итоге получилось известное равновесие. Те же самые вопросы оформления, которые были для меня гораздо проще и яснее, когда я не ставил сам спектакль, **{176}** впоследствии, когда я уже выступал как режиссер, оказались очень трудными. Надо сказать, что даже в тот период, когда я вмешивался в постановочную работу в области режиссерской, которая имеет дело с внешней стороной спектакля, когда за режиссера и вместо режиссера приходилось решать и мизансценически спектакль, все это делалось не с точки зрения художника.

Но открывались увлекательные новые возможности, которые требуют особой разработки. Вот примерно таким опытом новых возможностей и является первый акт «Тени». Это была некоторая рекогносцировка, хотя, может быть, так и не выглядело. Может быть, кажется, что тут ничего в смысле принципиальном нет. Что это мое частное дело. Но я думаю, что это интересно всем. В первом акте «Тени» это абсолютно удалось и дает ряд возможностей, и я предупреждаю, что следующая работа целиком будет являться развитием данного приема, и покуда он не будет развит и выполнен до конца, будет неинтересно останавливаться.

Отчего второй и третий акты вышли совершенно иначе? Тут есть целый ряд причин, которые отчасти и назывались, к которым я могу еще кое-что добавить. Тут какой-то контраст между первым актом и последующими. Первый акт является каким-то иным миром положительного ученого персонажа. Во втором акте действие переносится в самое гнездо карикатурного персонажа. Поэтому этот самый переход от лирики и интимности к крикливому гротеску мне казался правильным и нужным. Возможно, что это почему-то не вышло. Даже наверняка не вышло, раз все об этом говорили. Целый ряд вопросов являются бесспорными, когда они решаются, и спорными, когда они вообще не решаются.

Относительно стилистики данного спектакля. У меня были большие споры с рядом знакомых режиссеров. Некоторые считали, что эту пьесу, в силу огромного количества звучащих в ней современных мотивов, нужно решить на современном материале, чтобы все были в современных костюмах, в смокингах, чтобы были современные декорации — гостиницы и т. д. Я решил отодвинуться на сто лет назад, и как раз мне казалось, что такая дворцовая камерность свойственна не особенно богатым государствам и не особенно большим столицам и дворцам и она должна получиться в таком оформлении второго акта.

Я должен указать, что если бы глубина сцены дала возможность сделать задний пейзаж иллюзионным, чтобы дать реальную, несколько туманную природу на заднем плане, то это было бы гораздо приятнее. Этого хотелось бы, но когда доходишь до крайности, то говоришь в конце концов: ладно — вешайте задник.

**{177}** Мне казалось, что если взять какие-то элементы XVIII века в архитектуре и смешать их с каким-то бидермейером[[63]](#endnote-62), то может получиться то, что нужно. Иногда полезно вспоминать свои первые впечатления. Должна была быть очень приятная по природе и освещению грубоватая напыщенная дворцовая площадка. По ряду причин, из которых какие-то ясны, а какие-то неясны, этого не получилось.

Что касается третьего акта, то тут ряд небольших компромиссов погубил дело. То, что вы находите в первом черновике, всегда острее всего и точнее всего. Потом этот первый черновик вы начинаете реализовать. С одной стороны, вы начинаете воплощать его в плоть и кровь, а с другой стороны, приближаете к реальным требованиям сцены, с которыми нельзя не считаться. Тут и масштаб человеческой фигуры, тут и все сценическое пространство. Задуман был третий акт гораздо острее. Люстра висела гораздо ниже. Трон торчал гораздо выше. Потом начинаются исправления — нужно, чтобы через дверь проходил человек. Она должна быть несколько выше, станок должен быть несколько ниже, чтобы человек с него не свалился. Жизнь утрясает все задуманное до довольно нормальных пределов.

Георгий Павлович поразил меня в самое сердце тем, что сравнил это оформление с одним из актов «Жюстины Фавар»[[64]](#endnote-63). Верно, я с этим согласен.

То, что дано в первом акте, это то, над чем я собираюсь вплотную работать. Мне кажется, что сейчас пришла пора делать какие-то полезные утилитарные выводы из различных разрозненных находок прежних лет и особенно эпохи конструктивизма, которую мы все пережили. В те годы было сделано огромное количество открытий. Эти открытия очень часто оставались неиспользованными. В одном спектакле их было много и они мешали друг другу. Затем все это успокоилось, но это успокоение привело многих к ряду принципиальных капитуляций — давайте плюнем на все и будем писать декорации, как наши деды писали, только несколько хуже, чем они умели это делать.

Один интересный вопрос, который многих художников совершенно не волнует, это построение театрального оформления с точки зрения смены декораций. Одно время вопрос смены декораций выдвинулся на первый план и, можно сказать, подавил интерес к самой декорации. Сейчас о нем совсем не говорят. Считают, что нужно сделать каждую декорацию в отдельности, а как декорации меняются, это нас не касается. Закроем занавес или, если успеем, переменим декорации в темноте.

Наиболее передовым театром в этом отношении является МХАТ, но действует он несколько однобоко. Он облюбовал вращающийся круг, на котором выстраивается ряд комнат. Немирович-Данченко очень **{178}** любит этот прием. Любая постановка сводится к этому. Дмитриев сделал «Три сестры»[[65]](#endnote-64). То же самое в «Тартюфе»[[66]](#endnote-65) и «Любови Яровой»[[67]](#endnote-66). Комнаты сделаны отдельно, а потом они катятся.

Но это не единственный способ перемены декораций. Вероятно, есть еще ряд способов. Меня интересует не техническая, а игровая сторона. Мхатовский способ — это игровой способ. Кто-то пошел пить в глубину комнаты чай, а в это время его подвозят с чаем вперед.

Тут возникает один важный вопрос о приеме. Очень упрощая это дело, можно сказать, что было время, когда прием ценился выше всего. Сейчас слово «прием» стало почти ругательным и те, которые делают вещи, даже не задумавшись об используемом приеме, иногда выдают это за достоинство и доблесть.

Я хочу сейчас провозгласить тост за незаметный прием, то есть за такой прием, который действует на зрителя таким образом и так, что у него нет времени осознать этот прием как нарочитость театра. Это не удается и в МХАТе. Когда в «Трех сестрах» нагнетается необычайно сильно, натуралистически неврастеническое состояние и зритель в эту атмосферу погружается, то в тот момент, когда глубоко разработанные психологические образы начинают ехать на кругу, возникает шок, и это не особенно приятно. Когда они поехали, то вы снова начинаете тратить какое-то время на то, чтобы войти в состояние уюта. Тут существуют проблески неких теорий. Эти проблески заключаются в том, что, если дается какой-то прием, то следует выяснить степень его раздражающей силы в дурном смысле этого слова. Следует выяснить, насколько это шокирует, ибо всякий прием сам по себе шокирует. Даже открытие и закрытие занавеса должно было бы шокировать, но это слишком привилось и поэтому не трогает зрителей.

В какое-то первое время спектакля можно знакомить зрителя с данным приемом, учитывая, что какое-то внимание зрителя на это уйдет, и если этот прием многообразен, логически развивается, не нарушая сам себя, то дальше он может зрителя не раздражать.

Идеалом является такой прием, который заметен после того, как он произошел или был произведен, а не до этого.

Я сейчас заинтересован возможностью таких незаметных приемов, которые достижимы только при мобилизации всех театральных средств и особенностей театрального действия и актерского действия. Я ручаюсь и как-нибудь сумею попробовать и продемонстрировать, что если бы в первом акте воздвигнутая на сцене стена раздвигалась не на музыке или не на монологе актера, а на паузе, она была бы воспринята как сознательный прием. А музыка или актерская речь помогают ее так не воспринимать. Мне кажется, что под влиянием **{179}** кино и огромного количества изобразительного материала, хотя бы в виде фотографий, которые окружают нас в быту, нам хочется видеть несколько больше, чем сто лет тому назад в театре, когда была одна прочная декорация и она не вызывала у зрителей потребности в ее расширении. У нас же существует стремление показать на сцене многие вещи и многие места действия.

Те приемы, которые разрывают действие, требуют неоправданной смены декораций, отвергаются вполне заслуженно. Если сейчас режиссер предложит взять пять картин и эти пять картин, не прибегая к занавесу, менять, то мы будем протестовать. Мы научились ощущать цельность произведения. Разработать систему незаметных приемов, которые приводят к необходимому результату, — это самое увлекательное, что мне представляется.

Если вспомнить целый ряд опытов за последние двадцать пять лет, то можно по самым удачным случаям проследить, что наиболее эффективные удары по зрительному залу, идущие от художника, всегда происходили приблизительно таким образом, что они совпадали со сценическими действиями, и публика только потом догадывалась, что художник применил прием.

Я думаю, что это вполне достижимо. В этом случае особенно нужно следить за качеством приема. Всякие излишества и всякая бестактность будут сильно действовать. Если сознательно к этой проблеме отнестись, если смену эпизодов и расширение зрительского поля зрения сделать задачей, которую надо решать в неразрывной связи с развивающимся действием, то очень многого можно добиться.

Относительно сочетания двух сторон работы. Это вопрос тоже очень трудный. Я чувствую себя вполне способным к созданию лирической атмосферы на сцене. Эта область на сцене мне не чужда. С другой стороны, ироническое до известной степени отношение к действительности меня тоже очень увлекает. Наиболее соблазнительным является сочетание и даже близкое чередование того и другого. Это, конечно, самое трудное. В данном случае, очевидно, был пересол в одну сторону, который и вызвал такую всеобщую реакцию[[68]](#endnote-67). Но это самое соблазнительное. Я считаю, что этим особенно приятен Шекспир. И за «Гамлетом» я записал в свой послужной список один эффект как положительный, когда в сцене Гамлета с матерью нагнеталась вполне серьезная драматическая атмосфера и Гамлет протыкал шпагой гобелен и Полоний кричал: «Зарезали». Тут был небольшой взрыв хохота, который немедленно снимался, и восстанавливалась драматическая атмосфера.

Возможность точно и организованно дозировать эти эффекты очень желательна, но стремление сочетать эти две стороны может **{180}** легко вести к срыву, и гораздо проще было бы оказаться на высоте при решении какой-нибудь одной стороны. Сделать вполне серьезную драматическую работу.

Во втором акте это просто не вышло. Я это вполне сознаю и старался просто технологически понять, в чем дело. Может быть, какой-то эффект в кариатиде действует, как утюг в кисейном платье: продавливает все это дело. Если бы все было на этом градусе, то это было бы менее резко, более безответственно и более спокойно. Тут в данном случае возникло какое-то неравновесие.

Мне думается, что очень интересна проблема «сквозного оформления» спектакля, если можно так выразиться. От нее мы довольно далеко отошли. Вопрос этот критикой вообще не затрагивается. А ведь и «сквозное оформление», которое, наподобие «сквозного действия», цементирует зрительский образ спектакля, — необычайно интересная проблема. Могу сослаться еще на один опыт, который я собираюсь проделать в ближайшее время. Теоретически он рассчитан довольно давно. Мне долго не удавалось найти ему место в практике. Я считаю вполне возможным работать теоретически над приемом вообще, изобретательски работать, а потом в нужный момент, когда это продумано, прием может найти себе место. Если отказаться от этого способа, если считать, что художник к моменту получения пьесы представляет собой абсолютно невинное создание без всяких предвзятых замыслов, то никогда ничего не успеешь. Нужно иметь какой-то багаж предположений, что хочется сделать. Тогда новая работа падает на какую-то подготовленную почву. Вы можете использовать задуманный прием, но когда практически будете выполнять, то он примет новую форму. Но суть его останется.

Я имею в виду свою предстоящую работу над «Опасным поворотом» в Театре имени Вахтангова.

Но вернусь к вопросу о так называемых незаметных приемах. Они целиком относятся к тем случаям, когда возникает внутренняя потребность по ходу действия расширить поле зрения зрителя. Можно и шире смотреть на это дело.

Когда мы говорим относительно приема, то хочется сделать такое сравнение: возьмем три варианта работы фокусника. Во-первых, фокусник показывает фокус, причем в разгаре этого фокуса у него из рукава сыплются карты, монеты, и получается обнажение приема. Так работали иные фокусники-комики много лет тому назад.

Но представьте себе, что фокусник берет живую курицу и после манипуляций в руках у него остается та же живая курица. Фокус не вышел. Так работают многие театры и многие художники.

**{181}** Лучший способ, когда вместо курицы показываются фонтаны, ленты, и если это идет неизвестно откуда, то и производит положительный эффект фокуса.

Я хотел бы, чтобы эффект на публику производился, а чем он достигнут и как, чтобы это оставалось, по мере возможности, незаметным.

Это же различие существует и между игрой актера хорошего и плохого актера. Игры, как таковой, хорошего актера вы не замечаете, увлеченные образом, который он несет. Игру же плохого актера вы все время замечаете. Используемые им приемы обнажены. Те потребности, которые возникают при чтении пьесы, когда ваша фантазия не стеснена ничем и рождаются какие-то естественные замыслы, проявляются в том, что вы отображаете нечто вполне определенное. Для такого отображения и требуются приемы, и о новом качестве этих приемов я и говорил.

Говорят, что иные приемы производят отрицательное впечатление потому, что они почерпнуты из чуждого нам прошлого, что они взяты из тех фаз развития нашего искусства, которые отвергнуты, так сказать, забракованы и т. д.

Я позволю себе усомниться в этом. Причины для неудачи могут быть очень разными. Я не могу сказать, чтобы сегодня я видел значительно превосходящие принципиально приемы, широко распространенные и привитые на сцене, по сравнению с приемами, которые были пять-шесть лет тому назад. Расшитые тюли, заполонившие нашу сцену, которые многочисленными слоями заполняют сцену, мне не кажутся принципиально лучше и прогрессивнее, чем некоторые иные более старые приемы. Я бы не сказал, что мы можем похвастаться тем, что на сегодня мы все знаем и можем успокоиться на сегодняшних модах в этой области. Я имею в виду более тонкие, более точные задания, большее приближение к содержанию пьесы и ко всем элементам постановки. Можно и нужно трансформировать приемы, не задумываясь над их происхождением.

Я представляю себе, как приятно в какой-то момент вдруг решить: я перерожусь и буду работать совершенно иначе, чем когда-либо. Но это очень трудно. Не всегда обстоятельства позволяют столь резкие и решительные действия. Я нахожусь в таком счастливом положении, когда драматургический материал очень ков, очень волнует по существу, очень труден по форме и взывает о нахождении каких-то новых и неожиданных приемов, ибо старые приемы сюда не подходят. Этими случаями нужно всячески пользоваться, и я буду стараться не пропускать их.

1940

## {182} Цели театрально-постановочного факультета[[69]](#endnote-68)

Сегодня, товарищи, я хочу поговорить подробно о целях нашего факультета, о том, что из вас должно получиться, зачем все это и чем мы будем заниматься четыре года, потому что дело это новое, определенных традиций здесь еще не существует, и нам очень важно определить, в какую сторону направлять внимание.

Дело в том, что перед советским театром поставлены очень большие и значительные задачи, которых он пока полностью не решил. У советского театра есть очень большие достижения и в области персональных достижений, и в области коллективных достижений, но простая задача, вернее просто формулируемая задача, создать спектакли на актуальные темы и на высоком художественном и идейном уровне решается обычно частично, то есть актуальная тема присутствует, а художественно высокий уровень не всегда. Поэтому нам необходимо со всех сторон, по всем составным частям театра готовить кадры нового типа, которые могли бы решать эти новые задачи. В чем новизна этих задач? Новизна заключается в том, что необходимо догонять растущего зрителя. Этот процесс бесспорно происходит, во всяком случае в крупных центрах театральный зритель опережает рост театра. Почему это происходит? Да главным образом потому, что развитие театрального зрителя **{183}** совершается не только в театре, оно совершается в жизни, совершается в соседних искусствах. Скажем, привезут итальянские фильмы — зрители посмотрят, сделают из этого какие-то выводы, у них повысятся какие-то требования в какой-то области. Театру необходимо зрителя догонять. И надо прямо сказать, что существующие формы создания спектакля, режиссерской работы, оформления спектакля никак не могут и не должны считаться венцом творения. Это не так. И наша цель — научить вас не только усвоить все то, что уже известно каждому грамотному театральному работнику, это тоже очень много, но и быть готовыми к решению тех новых задач, которые будут возникать по ходу развития советского театра.

В существующем театре и особенно в старом театре существовало и существует одно очень неудобное и неверное обстоятельство — это деление на творческий и технический состав. Так оно официально и существует, что есть творческий состав — артисты, режиссер, дирижер, и есть технический состав — все технические цехи, постановочная часть и т. д. Ну, безусловно, во всяком театре могут быть должности чисто технические, от которых не надо требовать обязательно участия в творческом процессе, скажем, люди, обслуживающие отопление, водопровод, тут нечего замахиваться, чтобы их сделать энтузиастами, хорошо, если так, но можно и без этого обойтись. Но все лица, которые принимают участие в создании спектакля, должны быть обязательно творческими работниками.

В чем основа этого дела и чего часто не хватает у нас сегодня — это понимания общих задач театра и понимания задач спектакля. Сейчас во многих театрах, даже хорошо оборудованных, даже хорошо оснащенных в смысле кадров, существует такое положение, когда постановочная часть является чисто технической частью, которая, может быть, даже на хорошем уровне выполняет получаемые технические задания, но вместе с тем при отсутствии настоящих художественных интересов и художественного понимания каждое сложное задание является неприятностью для постановочной части.

Это очень важное обстоятельство, на которое я прошу обратить внимание, что когда постановочная часть является чисто технической частью, она очень охотно выполняет задачи известные, бывалые, проверенные и, следовательно, не очень интересные для театра, потому что у работников постановочной части есть опыт, есть навык, есть стандарты, и они почти недружелюбно иногда относятся ко всяким попыткам попробовать что-нибудь новое, что-нибудь небывалое, связанное с производственным риском. Поэтому, пока во главе постановочных частей и внутри постановочных частей не будут люди, которые по-настоящему интересуются театральным искусством, постановочная **{184}** часть всегда будет творчески отставать, всегда будет являться каким-то балластом в развитии театра.

Мы знаем, что в современном театре постановочная часть требует, помимо того, о чем я сейчас говорю, помимо желания понять задачи театра, и серьезных технических знаний, потому что все-таки, хотя техника современного театра не всюду пошла дальше XVIII века, но надо знать и эту технику. Следовательно, для того, чтобы двигать дальше это дело, для того, чтобы развивать дело, постановочной части необходимо в совершенстве знать не только существующую театральную технику, но и внутренние предпосылки для создания новой.

Почему нужна новая техника? Видите ли, прежде всего, совершенно естественно, что каждое передовое, прогрессивное предприятие не может жить в отрыве от общего развития театра. В театрах это идет всегда с большим опозданием. Только когда какое-нибудь техническое новшество широко и обязательно проникнет в жизнь, тогда театры после некоторого промедления включают это в свой обиход. Но не в этом же только дело. Техника дает возможность чрезвычайного обогащения сценических средств. Следовательно, нам в итоге нашей работы нужны люди, обладающие одновременно двумя профилями, что, впрочем, не расходится с бытовой практикой. В каждом театре обычно два профиля. Один профиль — технический, то есть вы должны хорошо разбираться во всех технических возможностях, и, с другой стороны, совершенно необходимо, чтобы все стали художниками. Вот это очень важное обстоятельство, и о нем тоже хочется поговорить более подробно.

Понимаете ли, художники могут быть разные. Могут быть активные художники, и могут быть художники по своему пониманию хотя бы. Мы старались принимать к себе людей, которые так или иначе соприкоснулись с изобразительным искусством. Я считаю, что мы не можем дать гарантии, что из каждого из вас выйдет настоящий театральный художник, но что мы обязаны вас выпустить в известной мере художниками (а количество этой меры зависит уже от каждого из вас), это безусловно.

Зачем это нужно? Потому, что заведующий постановочной частью, прежде всего, имеет теснейшее общение с театральным художником. Даже для того, чтобы просто оценить очень хорошую работу художника, автора, необходимо совершенно понимать все, что он хотел, и лучше его знать, как это выполнить. Но для того, чтобы лучше знать, как это выполнить, надо понимать, так сказать, коренной замысел художника, то есть быть уже в большой степени художником самому. Кроме того, я глубоко убежден, что рисовать и писать может каждый человек, что вопрос способности и одаренности возникает **{185}** позже, на больших высотах искусства, когда выясняется, кто Рафаэль, а кто не Рафаэль, но что-то рисовать может научиться всякий, кому это нужно. И я совершенно убежден, что если мы правильно поставим это дело (а в нашу программу включаются обязательные занятия рисунком, живописью, композицией), то многие из вас при добросовестном подходе к этому делу смогут сделать и для себя неожиданные открытия, потому что никто наперед не может сказать, в какой мере он художник, это выяснится значительно позже, но одно мы должны признать: что человек, который окончил наш факультет, должен быть пусть умеренным, на худой конец, но художником. Это совершенно обязательно, потому что даже в практической деятельности могут представиться такие случаи, когда заведующий постановочной частью должен будет самостоятельно оформить тот или иной спектакль.

Надо вам сказать, что обучение театральных художников — это тоже не очень старое дело, и возникло оно не так давно. Большую часть своего времени даже советский театр существовал при помощи художников, которые никогда не обучались быть театральными художниками, они были вообще художниками и потом применили свою квалификацию в театре. Сейчас, когда мы поставили дело, когда у нас есть факультет, который специально обучает этому, тоже не все обстоит гладко в этом деле. Скажем, нам приходится встречаться еще с такими случаями, когда молодые художники, кончившие с отличием театрально-декорационный факультет, не могут быть приняты в кандидаты Союза художников по качеству своих работ. Значит, здесь тоже не все и не совсем благополучно. И вот в этой области, в том, как мы вас будем учить изобразительному искусству, тоже могут быть сделаны довольно ясные предложения.

Надо вам сказать, что те из вас, которые по призванию являются художниками (а у нас есть значительное количество товарищей именно такого профиля), могут и должны заниматься своей личной живописью, как они хотят, и работать в любой манере, которая им больше нравится, но то, чему мы будем их учить, должно быть непосредственно связано с потребностями театра.

Я думаю, что вы все сейчас находитесь в том возрасте, когда ни у кого нет своей привычной манеры в области рисунка и живописи, когда вы можете еще довольно свободно выбирать. И вот здесь практика показывает, что существует целый ряд различных живописных манер, различных манер рисунка, из которых некоторые годны для театральной работы, а другие совершенно не годны, потому что театральная работа театрального художника заключается не только в том, в чем заключается живопись, то есть чтобы создать некоторое произведение, которое висит на стенке и может нравиться, может не **{186}** нравиться, может потрясать, может удивлять, может огорчать — в зависимости от качества, но и в том, что принятые к работе театральные эскизы являются не только самостоятельным произведением искусства, которое можно выставить, поместить впоследствии в музее и т. д., но являются одновременно директивой для работы многих цехов, то есть по ним должны выполняться отдельные части оформления спектакля. И вот, например, когда мы видим, что иногда молодых театральных художников учат живописи в манере импрессионизма — манере, имеющей в истории свое место, которая стремится передавать в основном эффекты освещения, эффекты цвета, и когда в этой манере делается театральный эскиз костюма, скажем, то получается полная бессмыслица, потому что этот эскиз на гладком фоне, обычно того или иного цвета, не является еще произведением живописного искусства, это не картина, там не заполнено пространство, и вместе с тем манера исполнения представляет собой ребус для тех технических цехов, которые должны это выполнять.

Наша же задача — не лишая наши эскизы элементов живописного искусства, сделать их технически понятными для выполнения. Если вы пойдете, скажем, на выставку живописи или в Эрмитаж, вообразите себя театральным портным и посмотрите старую живопись, так называемых маленьких голландцев, то, невзирая на то, что это высочайшие произведения живописи, мы можем, глядя на них, совершенно ясно представить себе покрой костюма, складки, материал, фасон. Если же мы видим какую-нибудь картину в импрессионистском плане, то мы можем даже получить от нее то или иное живописное удовольствие, но нам чрезвычайно трудно разобраться в том, во что одеты люди, как это надо шить, как это надо делать.

Поэтому мы должны научить каждого из вас абсолютно членораздельному и внятному рисунку. Вопросы художественной ценности этих рисунков придут значительно позже, но каждый должен уметь нарисовать понятно для окружающих тот предмет, который он хочет рисовать. И под этим углом зрения и будут проводиться занятия по рисунку, по живописи, для того, чтобы выработать выгодную для театральной работы манеру у каждого из вас.

Мне приходилось видеть многие работы и средних художественных школ, и высшего художественного училища при Академии. Я должен вам сказать, что там это правило не соблюдается совершенно, там выбирается часто такая живописная манера и такая манера рисунка, которая когда-нибудь может дать человеку очень выгодные данные для занятий чистой живописью, но чрезвычайно неудобна как для создания эскиза театрального костюма, так и для эскиза декорации.

**{187}** Кроме того, так как мы решили, что вы обязательно должны стать художниками, то мы будем заниматься и проблемой театральной композиции, живописной композиции, затем отдельными упражнениями, которые будут вам задаваться для домашней работы в области развития фантазии, и в этом отношении стоит просто заранее учесть то обстоятельство, что театральный художник со слабо развитой фантазией является тяжелым случаем в театре, что в то время, как можно себе представить, скажем, чистого пейзажиста или портретиста, который может достичь даже больших высот, просто передавая то, что он видит перед собой, если в этой передаче будет достаточная наблюдательность, точность и прочие достоинства, то для театрального художника этого мало, потому что очень часто театральный художник может получить такие задания, при выполнении которых невозможно пользоваться только одними реальными наблюдениями в природе. Любой эскиз костюма ведьмы, какого-нибудь чудища из сказки уже ставит человека с неразвитой фантазией в трудное положение, потому что он не может найти в природе ведьму в прямом смысле слова, в переносном бывают, но в прямом смысле слова нигде не найдешь. Поэтому развитие вашей зрительной или изобразительной фантазии — это, по сути дела, целая дисциплина, которую надо включать в наши занятия, потому что вы ничего не сможете дать театру, если останетесь с ненатренированной, неразвитой фантазией.

Кроме того, надо вам сказать, что нам придется под одним названием дисциплины — рисунок, живопись — одолеть целый ряд дисциплин, таких дисциплин, которыми можно очень много заниматься даже отдельно и самостоятельно.

Чрезвычайно важной областью, которой нам придется с вами заниматься, явится простое понимание принципов театрального оформления, даже независимо от техники, независимо от выполнения. Мы часто рассматриваем разные принципы оформления под углом зрения техники, то есть оформление на вращающемся круге, на фурках, мягкое, жесткое и т. д. Но это только половина вопроса. Вторая половина — это сам художественный принцип оформления. И когда мы коснемся этого вопроса подробнее, то выяснится, что их существует несколько, известных для наших целей.

На чем базируется это различие принципов оформления? В то время как живопись имеет некую принципиальную основу, которая заключается в том, что это изображение на плоскости, то есть художники самых разных направлений, веков, эпох и манер объединяются одним принципом, то это — изобразительное искусство, искусство, дающее пространственное впечатление или не дающее пространственного впечатления, но прикрепленное к той или иной плоскости. Театр гораздо **{188}** сложнее, ибо сцену можно рассматривать как некую плоскость, заполняемую художником, которая в силу чисто технических необходимостей для движения актера раздвинута из плоскости в некое пространство, но пространство это существует как необходимое зло, и художнику чисто живописному очень хотелось бы, чтобы сцена была плоская, чтобы актеры были плоскими, чтобы их можно было вписывать в декорацию. Поэтому совершенно необходимо рассматривать сцену как некое пространство, объемное, трехмерное, учитывать возможность движения актера не в двух направлениях, а в трех: от этого меняются уже основные художественные принципы оформления спектакля.

Наконец, самое существенное — это то, что мы знаем, что существует много различных приемов оформления, и практика и опыт доказывают, что очень многие приемы законно сосуществуют друг с другом и могут применяться в зависимости от надобности.

Мы будем касаться не только оформления спектакля, но и оформления любого вида зрелища. В конце концов вы, мне кажется, должны тоже с художественной стороны ясно представить себе и принципы оформления спектакля эстрады, кино, цирка. Все это тоже надо понимать, и мы знаем, что во всех этих случаях даже в самом театре могут быть совершенно различные приемы оформления. И нам очень нужно будет разобраться в том, на чем базируется каждый прием, какие приемы можно соединить, какие нельзя соединить.

Надо сказать, что понимание реализма в живописи и в театре несколько различное. Мы знаем, что в самом реалистическом спектакле может быть оформление в сукнах, может быть оформление очень лаконичными средствами и что это оформление, будучи изображено на плоскости, по сути дела, не явится строго реалистической картиной жизни. По этому поводу, скажем, на наших выставках театральных художников часто бывают столкновения с художниками-живописцами, которые, не понимая специфики театрально-декоративного искусства, рассматривают чрезвычайно примитивно вопросы реализма, то есть им кажется, что если эскиз декорации похож на пейзаж в реалистической манере, то это реалистическое оформление, а если он не похож на него, то это уже чуть ли не формализм. Вместе с тем даже такая вещь, как один чтец на эстраде, закрытой сукнами, тоже входит в наше рассмотрение, это тоже один из приемов оформления.

Для того, чтобы разобраться в этих сложных вопросах, у нас будет достаточно времени. Сегодня мне просто хочется указать на то, чем надо нам будет заниматься и о чем надо будет поговорить. Я предложил бы вам такое условие, чтобы на ближайшие четыре года на наших занятиях, на моих в частности, считать, что я готовлю из **{189}** вас театральных художников, забыть условно на этих занятиях о том, что вы одновременно будете инженерами, что вас учат другим дисциплинам. Об этом вы не должны забывать на других дисциплинах (если вы там будете плохо заниматься, вас исключат), но мое дело — рассматривать вас как театральных художников, заранее зная, что это просто необходимо для того человека, который будет только техническим работником в театре.

Мне хотелось бы еще подробнее остановиться на этом вопросе и указать вам на то, что вопрос общего понимания театра и заинтересованности в театральном искусстве, любви к нему, мне кажется, относится не только к тем кадрам, которые имеют технический профиль. Я занимаюсь не только оформлением спектакля, но и режиссерской работой и могу вполне авторитетно вам сказать, что я знаю многих талантливых актеров, которые не являются деятелями искусства, ввиду отсутствия у них любви к театру и понимания общетеатральных задач. Даже в такой профессии, как актерская, сказывается, что одаренный и технически сильный в своей узкой области человек часто делается балластом и обузой для театра только потому, что он не любит театра в целом, не интересуется театром в целом (то есть как только любой работник театра как-то отмыкается от того общего тока, которым заряжен весь театр, так все его достоинства делаются недостатками, так все его хорошие качества работают во вред театру). И так обстоит дело с любым театральным работником (с дирижером, скажем. Есть такие дирижеры, очень хорошей, высокой квалификации, которые, попав в драматический театр, становятся для него большим несчастьем, потому что их интересует работа оркестра, их не интересует сочетание работы оркестра со спектаклем, им очень важно, чтобы оркестранты верно и хорошо сыграли, но если они заглушили актерскую речь, это им кажется совершенно несущественным, потому что они отвечают только за свой цех).

И вот мне думается, что любовь и понимание театральных задач — это одна из самых главных целей, которая, помимо технического и художественного образования, будет перед нами стоять.

Должен добавить, что вам обязательно надо будет в эти же часы (у нас нет других) понять какие-то основы режиссуры, потому что театральный художник обязан в какой-то мере, большей или меньшей, но быть режиссером, просто потому, что иначе он не будет понимать, для чего он работает. Бывают и такие художники, которые чрезвычайно заботятся, скажем, о выполнении декораций, о верном освещении проявляют чрезвычайно мало интереса к спектаклю, и всегда такая работа бывает менее выгодной и менее интересной, чем работа **{190}** даже слабого художника, но такого, который целиком включается в процесс создания спектакля.

Теперь мне хотелось бы вам сказать несколько слов о далеких перспективах, как ни странно говорить об этом, может быть, на первом свидании, но вместе с тем, может быть, это и интересно. Видите ли, будет очень досадно, если в результате всех наших трудов все вы сможете только достойно поддержать тот уровень, на котором сейчас находятся постановочные части в театрах. Это уже будет самой последней программой-минимум, чтобы не испортить дело там, куда вы поступите. Но хочется поставить и программу-максимум, которая заключается в том, чтобы путем разбора существующих театральных постановок, путем бесед на эту тему, путем сообщения вам некоторого опыта, который имеется, наметить некоторые неоткрытые области. Так вот мне кажется, что в области театрального искусства есть еще очень много белых пятен на карте, то есть огромное количество потребностей театров, которых они не могут удовлетворить при существующих способах оформления, причем потребностей совершенно конкретных, не вообще, а именно потому, что хотелось бы сделать, что было бы очень полезно для театрального действия, для спектакля, но чего сделать нельзя. Эти потребности испытали все передовые люди театра всех времен. Очень, например, интересно, что великий французский драматург XVII века Корнель в примечаниях к своей трагедии «Сид» писал, что он не очень был уверен, куда поместить основной разговор двух стариков, главных действующих лиц, в одном месте действия или в другом месте действия, потому что, по сути дела, ему хотелось бы сделать то, что невозможно на сцене, — что они ведут эту беседу на ходу, возвращаясь из королевского дворца. Вот вам простой пример того, что уже в XVII веке ощущалось, насколько лучше было бы эту сцену сделать так, как нельзя сделать в театре.

Мы знаем, что очень многое в театре на сегодня сделать нельзя. Мы знаем, что даже драматургическая манера построения пьесы современными драматургами зиждется главным образом на ясном сознании того, чего в театре нельзя сделать. Поэтому, скажем, драматург, который хочет, чтобы пьеса его получила широкое распространение, пишет: «Одна декорация, восемь действующих лиц». И действительно, мы знаем, что состояние театральной техники в большинстве театров, особенно периферийных, таково, что лучше всего, когда есть одна декорация на весь спектакль, на худой конец можно положить, что в антракте ее переменят, то есть это эстетика, которая рождается уже не от хорошей жизни, а от бедности, от неумения, от лени и прочих причин. Вместе с тем, если иногда одна установка, единая на весь спектакль, может быть очень полезной, то в большом **{191}** количестве случаев иначе бы строились театральные пьесы, иначе бы писались, если бы мы давали больше возможностей для этого, если бы драматург знал, что можно легко и свободно переносить место действия, что можно изображать то, что обычно на сцене не изображают, потому что это все равно плохо выходит. Мне приходилось слышать такие убеждения и справедливые слова некоторых режиссеров при работе с ними: «Вот тут нужен сад. Давайте подумаем, как сделать так, чтобы не показывать зелень, потому что вы же знаете, что на сцене зелень всегда отвратительно выглядит». Правда это? Правда, зелень на сцене всегда отвратительно выглядит, но является ли это принципиальным и уважительным предлогом? Конечно, нет, нельзя же просто потому, что у нас сейчас не найдено, не придумано хорошего, простого и удобного средства передавать театральную зелень, отказываться от этой темы. Таких примеров можно насчитать очень много, и мне очень хотелось бы, чтобы в течение нашего с вами общения у вас, помимо усвоения всего того, что известно, всего того, что умеют делать (а все-таки это тоже очень немалый багаж), накопились еще темы, практические темы для будущих самостоятельных экспериментов уже за стенами данного учебного заведения, чтобы вы знали, какие белые пятна на этой карте существуют, какие неоткрытые земли еще имеются.

Надо вам сказать, что даже, скажем, в тех отдельных случаях смелых опытов, которые бывали на сценах, можно было представить себе, какие огромные возможности вообще существуют у театра.

Мы часто чрезвычайно неэкономно используем эти опыты, то есть, скажем, если в области бытовой техники почти не бывает случаев, чтобы крупное открытие было обнародовано и забыто, скажем, когда Яблочков изобрел электрическое освещение и прогремел этим в Париже в 70‑х годах прошлого века, это электрическое освещение прочно и уже безвозвратно, пока не будет заменено каким-нибудь новым, более совершенным способом, утвердилось, и никто не вернулся ни к лучинам, ни к свечам, то в области театральной техники дело обстоит гораздо хуже. Очень часто появляется какой-нибудь маленький Яблочков, что-то делает, что-то показывает, все ахают, и этим дело кончается, и все возвращаются к керосиновому освещению, фигурально выражаясь.

Скажем, во время войны в Москве был чрезвычайно интересный спектакль в театре Охлопкова «Лодочница»[[70]](#endnote-69), который был снят с репертуара по причинам чисто идейного содержания. Она не была никакой особо порочной пьесой, но действие происходило под Сталинградом, а пьеса имела больше комедийное оформление, и сочетание этого места действия с характером пьесы в то время звучало как-то **{192}** не очень удобно, поэтому пьеса была снята и кроме генеральных репетиций, кажется, шла один или два раза. Но примененное в ней техническое новшество, которое дало великолепные и ни с чем не сравнимые результаты, также ушло со сцены и также до сих пор не получило распространения. Из всех сложных способов изображения воды на сцене там был выбран наиболее простой: во всю сцену был сооружен бассейн с частями декораций, входящих в него, и действие происходило на живой воде, причем это очень соответствовало теме пьесы, потому что пьеса происходила на переправе у Сталинграда, там катались на лодках, там ныряли в воду, там очень хорошо было сделано падение снаряда в воду с последующим эффектом от разрыва под водой. Все это было чрезвычайно интересно. Оформление принадлежало одному из лучших наших художников, ныне покойному Вильямсу. Даже эффекты света, голубые лучи прожектора, которые падали в живую колеблющуюся воду, были чрезвычайно новы, необычны и чрезвычайно интересны. Вот вам такая простая по мысли вещь, как применение настоящей воды в театре, не в цирке, потому что в цирке она применяется очень давно, но там другие условия, которые не дают возможности получения еще каких-то живописных эффектов: кругом зрители, там вода воспринимается как голый факт, а здесь как очень интересное игровое и живописное средство.

И вот другое обстоятельство. Дело в том, что нам очень важно учесть, что каждый театральный зритель, за редчайшим исключением, в среднем на одно посещение театра имеет три-четыре посещения кино, и его потребности, эстетика его в сильной мере корректируются опытом кинематографии, причем ведь чрезвычайно важно, если у зрителя уже развились какие-то потребности. Когда еще этих потребностей нет, можно их не удовлетворять, но если они уже есть, то уже хочется всюду это видеть. Скажем, театр имеет перед кино громадное преимущество в виде живой реальности, живого актера, неповторимости его игры, сознания того, что актерская игра происходит в тот самый момент, когда вы ее воспринимаете, а когда вы смотрите кино или слушаете по радио запись на пленку, то одно сознание того, что это уже было, это уже случилось, это уже проверено, ничего неожиданного быть не может, — снижает, конечно, наслаждение от той же актерской игры. Театр имеет большие преимущества в смысле материальности оформления, возможности глазом, на ощупь осязать разницу фактур, что снимается обычно на фотографии и начисто теряется, но вместе с тем две вещи в кинематографии позволяют ей во многих отношениях обогнать театр.

Одна вещь — это крупный план, это возможность крупно показать то, что заслуживает внимания. Любая деталь, любой предмет, глаза **{193}** актера, лицо актера могут быть показаны столь подробно, как не могут быть показаны в театре. Является ли это недостижимым для театра в принципе? Думаю, что нет. Технически это на сегодня практически недостижимо, но в принципе путь создания приемов крупного плана в театре, возможность более рельефно, более четко, более крупно показать нужное на сцене, развивая свою фантазию, реален. Мы можем сказать, что если бы завтра пришел в театр человек с какой-нибудь шкатулкой под мышкой и сказал бы, что он изобрел аппарат, при помощи которого можно получить на сцене то же впечатление крупного плана, что в кино, то буквально все театры стали бы договариваться о том, на каких условиях этот человек согласился бы продать свое изобретение.

Так что пути решения этого могут быть самые различные, мы об этом когда-нибудь поговорим подробно, но что здесь лежит некая золотая жила, которая не раскопана, это следует запомнить, и что тот человек, который решил бы эту проблему, принес бы очень много пользы театру — это безусловно.

Второе обстоятельство, которым кино значительно превосходит театр, это свобода в перемене обстановки, причем, как мы знаем, что в театре существует много способов менять декорации (если бы существовал один способ, мы могли бы себя утешить, что он дан от начала и на нем стоит театр), то у нас нет уверенности в том, что все лучшее уже открыто. Вероятно, существуют и не открытые способы. Правда, чтобы их открыть, нужно кое-что понимать в существующих способах, в общей функции декораций в спектакле. Вот когда мы будем с вами беседовать на режиссерские темы и вообще о театре, то мы всегда будем рассматривать декорацию как часть спектакля. Если рассматривать декорацию как самостоятельный предмет и ее изучать, ничего хорошего из этого не выйдет, надо всегда понимать, что это есть один из моментов спектакля.

Существует много спорных определений роли художника в театре. Об этом тоже хочется сказать, потому что это есть некая основа, с которой нам придется встречаться. Скажем, существует такое общее положение, что художник в театре не должен слишком выделяться, не должен заслонять собою актера, что он должен быть в какой-то мере на втором плане. Вместе с тем практика говорит нам о том, что успех многих спектаклей был решен успехом оформления, успехом художника. Таким образом, здесь существует как бы некая неувязка.

Что же делать театральному художнику — быть на первом плане или быть на втором плане? Я предлагаю другое решение вопроса. Мне кажется, что главное — заботиться о том, чтобы художник в своей работе был максимально по своим силам выразителен, ярок, но **{194}** непосредственно связан с духом всего спектакля. Если эта связь есть, никакая заметность, никакая яркость не переходит в нарочитость. А тогда впоследствии пусть уже разбирают театроведы, кто был лучше — актер или художник в этом спектакле, это уже не наша забота. Важно только, чтобы театральное оформление все время действовало вместе с основной идеей, вместе с основным стержнем спектакля. Если это так, то ничего страшного не может произойти даже при очень смелых и очень новых приемах. Если же художник забывает о ходе всего спектакля и о мысли всего спектакля, то он, естественно, отвлекает на себя то внимание, которое должно было быть зрителями ассигновано на весь спектакль, на основное его содержание.

Надо вам сказать, что есть еще ряд таких практических наблюдений, театральных правил, но все они вообще говорят о том, что каждый элемент театра должен, не стесняясь и не боясь затмить собой другой элемент, стараться быть наиболее выразительным, но выражать идею и содержание спектакля, а не самого себя.

Что такое театральный формализм? Это когда любой из элементов спектакля начинает демонстрировать себя независимо от самого спектакля, от содержания спектакля, причем такой формализм можно обнаружить в самых неожиданных вещах. Например, если, скажем, какая-нибудь актриса захочет продемонстрировать невероятно эффектный туалет, ненужный и неверный в данной ситуации, но сам по себе великолепный, это уже будет моментом чистого формализма, то есть когда один из элементов спектакля, презрев весь спектакль и все другие элементы, демонстрирует сам себя. Когда актер, обладающий хорошим голосом, начинает особенно играть этим голосом, стараться, чтобы он звучал наиболее красиво, и не старается, чтобы он передавал мысль, которую ему нужно изложить, — это тоже момент чистого формализма, потому что на один элемент отвлекается всеобщее внимание.

Поэтому, если мы в итоге наших многолетних занятий сумеем определить, чего нам хочется в театре не только из того, что есть, но и из того, чего еще нет, то творческая мысль каждого из вас будет направлена на заполнение этих неоткрытых еще белых пятен на карте. В этом отношении вы можете иметь гигантские преимущества перед многими коллегами. На это все я хочу обратить ваше внимание, потому что для того, чтобы в современном театре сделать какое-то усовершенствование, сделать какой-то шаг вперед, нужно, с одной стороны, знать задачи, понимать общее развитие театра, но, с другой стороны, поскольку мы уже живем в веке довольно сложной техники, надо обязательно, как рыба в воде, плавать в этой технике. Если, допустим, любой театральный художник и только художник придет **{195}** к правильному пониманию потребностей театра, то есть зафиксирует то обстоятельство, что, скажем, хорошо было бы, если бы прожектора светили не так, а иначе, и давали бы не круглый луч, а плоский, то эта очень хорошая и полезная мысль останется невоплощенной мыслью, потому что у него не будет никаких возможностей для того, чтобы решить этот вопрос, его, чисто театрального художника, не обучали этому, он не знает, как он должен подступиться к этой задаче.

Чистому технику никогда не придет в голову такая мысль, он будет интересоваться только экономичностью прожектора, количеством люксов, которое будет из него исходить, удобством вставить имеющиеся цветные стекла, но мысль его не будет работать дальше.

Поэтому сочетание тех двух профилей, о которых я говорил, на котором зиждется наш факультет, может, безусловно, если среди вас окажутся достаточно смелые и с новаторским духом люди, двинуть вперед принципы театрального оформления. Надо вам сказать, что мне приходилось работать в очень многих театрах, и я наблюдал самые разные методы и выполнения декораций, и обращения с декорациями, наблюдал разные взгляды на театральное оформление, и мне думается, что действительно, при современном состоянии театра то, что в идеале должно из вас получиться, — это очень нужно, и даже не через четыре года, а очень нужно было бы и сегодня. Так что, мне кажется, есть полный смысл напрячь все силы для того, чтобы как-то подготовиться к такой работе, которая будет включать в себя и новаторские элементы.

1954

## {196} О театрально-декорационном искусстве[[71]](#endnote-70)

Советский театр занимает большое и почетное место в художественной культуре нашей Родины. За годы развития советского театра неизмеримо выросли его кадры. Из искусства привилегированной верхушки дореволюционной России выросло настоящее общенародное массовое искусство, за развитием которого, за успехами, достижениями и срывами пристально следит многомиллионная масса его зрителей, зрителей строгих и благодарных, от года к году все повышающих и повышающих свои требования к произведениям театрального искусства. Если вспомнить, что все театральные проблемы, вопросы драматургии, режиссуры, актерского мастерства, волнующие работников профессионального театра, через широкую сеть театральной самодеятельности, охватывающей многочисленные уголки нашей страны, огромное количество предприятий, учреждений, школ, армию делаются известными и близкими громадному большинству населения, то трудно будет определить, какие из этих проблем можно назвать узкопрофессиональными и непонятными широкому зрителю.

Все работники театров знают по тем письмам, которые они получают, по конференциям зрителей, как тонко, подробно и чаще всего справедливо разбираются граждане Советской страны в вопросах любимого ими искусства.

**{197}** Вот почему отставание театра, которое еще периодически отмечается, промахи театральной теории, нередко тормозившие рост театра, несовершенство организационных форм театрального искусства, которое всем очевидно, настойчиво требуют от нас приложить все усилия к тому, чтобы исправить неверное, наверстать упущенное и проложить широкую и прямую дорогу для талантов, которыми так богата наша земля.

Как бы мы ни определяли, какой вид искусства является ведущим в сложной системе современного театра — драматургия, режиссура, актерское мастерство — на разных этапах развития нашей теории давались различные определения, — никто не может сейчас отрицать огромного значения, которое имеет для спектакля работа художника.

Мы знаем, что успех спектакля порой может решить пьеса, порой игра одного актера, как бывало в старом гастролерском театре. Но мы знаем также, что успех спектаклей, которые навсегда остались в нашей памяти, которые мы считаем сокровищами русского и советского искусства, неотделим от взаимосвязи всех их компонентов с работой композитора и художника и что только такой спектакль, в котором все элементы достигли высокого уровня, входит в классику театрального искусства.

Все развитие советского театра за сорок лет теснейшим образом связано с успехами наших театральных художников, которые, пройдя сложный путь, путь достижений, ошибок, удачных и неудачных экспериментов, отклонений и полезных находок, накопили огромный творческий опыт, достаточный для решения тех ответственных задач, которые ставят перед нами требования современного театра.

Чтобы верно определить свой путь вперед, необходимо хорошо знать путь, уже пройденный, помнить его, трезво и справедливо его оценивать, помнить совершенные ошибки, но не забывать и находки, особенно такие, из которых можно сделать полезные выводы для дальнейшего.

Другими словами, в каждой области для ее успешного развития нужна объективная историческая наука.

К нашему общему сожалению, такая история советского театра еще не написана. Больше того, многое из того, что издано, стоит в наших библиотеках и даже включено в программы учебных заведений, по ряду сложных причин, конъюнктурных (в давно прошедшие времена) соображений, полемического пыла в борьбе течений, настолько необъективно, а порой и нечестно, что никак историей названо быть не может. (Таков, например, так называемый первый том «Очерков по истории советского драматического театра», вышедший в свет в 1954 году).

Что же касается самостоятельной истории нашего театрально-декорационного искусства, то мы можем сейчас пытаться ее воссоздать **{198}** только по единичным монографиям отдельных мастеров, по обрывкам старых рецензий, в которых, как и сейчас водится, крупная, сложная и принципиальная работа художника выразительно определяется фразой: «Удачны декорации такого-то», по осколкам макетов в театрах, по очень небольшим фондам в театральных музеях и главным образом по воспоминаниям.

Но даже в тех редких случаях, когда материалы о работе художника сохранились, когда есть подробное описание или отдельная рецензия об оформлении постановки, мы видим рассмотрение отдельного случая, но не видим развития всего нашего искусства на том или ином этапе, не видим тенденций этого движения.

В смеси противоречивых суждений и случайных оценок, выкопанных из старых журналов, один и тот же художник оказывается то завзятым реалистом, то заядлым формалистом. И поскольку часто забываются истинные творческие цели, которые ставились на разных этапах советского театра его деятелями, самые произведения остаются непонятными, а все непонятное порой сваливается некоторыми ретивыми «историками» театра для быстроты в одну кучу под общим названием «формалистических» или «эстетских ухищрений»!

Такие «историки» театра — очень щедрые, а иногда и расточительные люди. Споря об искусстве, они готовы вычеркнуть то один этап нашего искусства, то другой, то первые пятнадцать лет, то последние пятнадцать лет.

Хочется выразить нашу общую надежду, что советское искусствоведение, у которого есть крупнейшие достижения, особенно в анализе искусства прошлых веков, сможет выделить свежие, вероятно, молодые силы ученых, которые сумеют разобраться в такой богатой и интересной области, как история советского театрально-декорационного искусства.

В этом отношении хочется всячески приветствовать первый серьезный труд по изучению нашей истории — работу Ф. Сыркиной «Русское театрально-декорационное искусство»[[72]](#endnote-71). К сожалению, она касается только второй половины XIX века; будем надеяться, что автор продолжит свою полезную работу и расскажет и о дальнейшем развитии нашего искусства.

Однако мы не можем ждать, когда созреет в нужном направлении наша искусствоведческая наука, и мы должны попытаться собственными силами, хотя бы в самой краткой форме, проследить пути развития и формирования русского и советского искусства.

Основной особенностью нашего сложного искусства на всех этапах является его неразрывная связь с театром, с одной стороны, и с изобразительным искусством — с другой. Но на каждом отдельном этапе **{199}** связь эта осуществлялась по-разному. В зависимости от нее иногда резко менялись не только задачи, которые ставились перед художниками театра, но и самый профиль его специальности.

Если мы обратимся к истокам русского профессионального театра — к середине XVIII века, то мы увидим, что изобразительные задачи, в нашем современном понимании, тогда перед художником вообще не ставились, что театральная живопись всего классического театра являлась, по существу, облегченным техническим видом общетеатральной архитектуры, которая пришла на смену постоянной архитектуре театра барокко.

Как известно, театральные декораторы вплоть до середины XIX века изготовляли, некоторые с величайшим мастерством, наборы архитектурных пейзажей, храмов и залов, которые входили в общее оборудование театров и использовались по мере надобности. Если к какой-либо значительной постановке и создавались свои декорации, то они оставались в той же степени абстрактными и входили потом в общий инвентарь театра, используясь и в других спектаклях.

Эта точка зрения на театральную декорацию сохранялась поразительно долго. Так называемые бедный, богатый, восточный, «дежурный» павильоны, применявшиеся до конца XIX века, были не результатом бедности театров, а выражением театральных взглядов того времени. Существенно, что такое положение привело в конце концов к полному ремесленничеству и к фабричному производству декораций. Так, в Париже до начала XX века существовала фабрика декораций, рассылавшая в разные страны готовые комплекты «дежурных» павильонов, такие же фабрики были в Германии и в Италии. Императорские театры в России также выписывали эти декорации.

Этапным моментом в мировой истории театрально-декорационного искусства по праву можно считать приход в театр художников-живописцев в 80‑х годах прошлого века, когда такие художники, как Васнецов, Поленов, Левитан, Коровин и Врубель, объединенные Мамонтовской оперой, стали создавать живописные декорации к данному спектаклю, а не вообще, а Головин действовал так же с начала XX века в Петербурге в бывших императорских театрах.

Это обращение театра к настоящему художнику-живописцу уже от нас перекинулось и на Запад, во Францию и Испанию, и постепенно стало азбучной истиной для каждого серьезного театра.

Переворот, совершенный в русском театре, утвердил совершенно новые традиции в театре, резко изменил профиль профессии режиссера, позволил поставить вопрос о замысле, о видении спектакля, который совершенно иначе должен был звучать при работе режиссера в «дежурном» павильоне.

**{200}** Приход мощного отряда русских художников в театр, совершившийся в первое десятилетие XX века, — таких, как Коровин, Головин, Бенуа, Серов, Симов, Кустодиев, Бакст, Лансере, Добужинский, Рерих, Щуко, Сапунов, Ульянов, Судейкин, Петров-Водкин, Кончаловский, Юон, — вывел русский театр на мировую арену и, конечно же, содействовал его развитию и во всех других отношениях, начиная с искусства режиссуры, которое тоже формируется в современном его понимании с этого времени.

Как бы критически мы ни рассматривали отдельных перечисленных здесь художников, только в общем историческом аспекте мы можем оценить тот огромный вклад в мировое искусство театра, который был сделан русскими художниками театра этого периода.

Общий расцвет театральной культуры, наступивший в первые годы Октября, характеризовался, прежде всего, резким расширением сети театров, громадными государственными ассигнованиями на нужды искусства и вступлением в театральное искусство, в частности в декорационное искусство, большого количества свежих сил.

На этом этапе меняется и самая роль художника в театре. Живописец, создающий яркие холсты (пришедшие на смену монохромному «дежурному» павильону) применительно к данному спектаклю, уже кажется отсталым. Новый художник театра в 20‑х годах является активным сопостановщиком, его уже интересует решение спектакля в целом, совместно с режиссером. Интересно, что именно в этот период значительные кадры режиссуры формируются не из актеров, а из художников. Эйзенштейн, Юткевич, Довженко, Кулешов, Козинцев, Шлепянов начинали как художники.

Происходит резкий перелом в понимании задач оформления спектакля. Если живописцы предыдущего периода заменяли плохую живопись хорошей, то все же сценическое пространство являлось для них, как и объемность актера, неизбежным злом. По-прежнему декорации строились для центральной точки зрительного зала — традиция, идущая от придворного театра, — по-прежнему перевод плоского эскиза в сценические планы был вынужденным компромиссом.

Решение сценического пространства в трех его измерениях, разработка площадки, обогащение ее станками, лестницами, движение актера в этих новых условиях, наконец, привнесение движения в самое сценическое оформление — двигающиеся площадки, лестницы, использование фурок, вращающегося круга — все это давало удивительные эффекты, дотоле неизвестные театру.

Если прибавить к этому использование новых, не применявшихся в театре материалов — полированного дерева, жести, воды, металлических **{201}** сеток, принципиально новое применение сценического света, то можно представить себе, с каким увлечением молодые кадры (многие из которых сейчас солиднейшие и заслуженные мастера нашего «цеха») бросились на испытание всех возможностей, которые открывались при новом взгляде на работу художника в театре. Все разновидности бурного периода исканий присваивали громкие названия, то конструктивного реализма, то еще хлестче — тогда это было принято, и каждая группа потом существовала под своим названием.

Надо признаться, что нередко интерес к опыту заслонял в сознании художника истинные нужды спектакля, что зритель насильно угощался демонстрацией экспериментов. Но нельзя отрицать и того, что за тот период времени было установлено много непреложных истин, найдено много законов, которые очень пригодились впоследствии для заданий реалистического театра. И сейчас, когда наш самый требовательный зритель видит пленяющую его декорацию с хорошо разработанной сценической площадкой, он может не знать, что все это найдено и подготовлено тем периодом исканий и находок, но мы, работники искусства, должны это знать, чтобы верно оценить прошлое нашего театра.

Бурный период 20‑х годов концентрировал новую театральную культуру в Москве. Нашей молодежи сейчас, вероятно, очень трудно представить себе, что такое театральная Москва того времени. Десятки студий всех направлений. Одни из них лопаются как мыльные пузыри; другие выживают, растут, превращаются в театры. Старые театры стараются поспеть за новыми темпами, ломают свои традиции. Ярко вспыхивают новые имена режиссеров, художников.

В это время все нужны, все необходимы; и каждый стремится попасть в Москву, услышать Маяковского, увидеть последний спектакль Мейерхольда, чтобы прийти в восторг или негодование, чтобы спорить, искать, пробовать свои силы, чтобы так или иначе соприкоснуться с этим невиданным извержением новых чувств, новых мыслей и новых форм.

В те годы советский театр вторично оказывает сильнейшее влияние на театр Запада, преимущественно прогрессивный. Влияние это и его плоды мы можем заметить и в наше время.

Интересно наблюдать, как многие наши молодые зрители и, к сожалению, даже театроведы пылко воспринимают оформление спектаклей гастролирующих у нас западноевропейских театров, не отдавая себе отчета, что поразившее их новаторство есть не что иное, как плод влияния молодого советского театра.

В некоторых наших прошлых изданиях по искусству художники того времени, окрещенные огульно формалистами, обвинялись в том, **{202}** что, постоянно экспериментируя, они находились под буржуазным влиянием.

Справедливость требует заметить, что авторы таких книжек скорее уже должны были бы обвинять буржуазный театр за то, что многие эксперименты советских художников оказали влияние на его развитие.

Без подробного анализа работы каждого театрального художника того времени невозможно определить, на ком сколько лежит вины за увлечение экспериментами и у кого сколько оказалось заслуг в правильном применении этих экспериментов для создания ярких спектаклей.

Экспериментами занимались все, достижения были у многих, заблуждения были у некоторых, но чаще всего заблуждения честные и искренние.

Важнее другое: то количество замечательных, совершенно непохожих друг на друга, творчески активных и плодовитых художников, которые вышли на сцену в это время.

Помимо группы старших мастеров, еще плодотворно работавших в советское время и перечисленных выше, зрители увидели работы таких художников, как Дмитриев, Левин, Федоровский, Вильямс, Ходасевич, Рабинович, Рындин, Шлепянов, Сапегин, Родченко, Попова, Шестаков, Сарьян, Бобышов, Штоффер, Курилко, Козлинский, Хвостов, Петрицкий, Тышлер, Фаворский, Нивинский, Эрдман, Якулов, Веснин, Лентулов, бр. Стенберги, Волков, Бруни, Арапов, Федотов, Альтман, Егоров, Фрадкина, Вишневецкая, Якунина, Мандельберг, П. Кузнецов, Андреев и многие другие.

Мы можем сейчас по-разному расценивать творчество каждого из этих художников того периода; многих из них нет уже на свете, и мы не можем гадать, как они работали бы сейчас в новых условиях, при новых требованиях театра. Но существенно, что все перечисленные имена рождают у нас ясное и яркое представление об их обладателях, и после прошествия уже многих лет мы не спутаем одного с другим.

О них написано столько незаслуженно плохого, что мне хочется сказать преимущественно хорошее: если это кого-нибудь рассердит, пусть заглянет в историю нашего театра того времени — и он немедленно восстановит утерянное равновесие.

Большая выставка театральных художников в 1935 году в Москве[[73]](#endnote-72) подвела итоги этому периоду, в конце которого уже наметились новые пути успокоения беспокойных, порой ошибочных исканий и наступления для многих художников периода зрелого мастерства.

**{203}** К этому времени относятся гастроли наших театров за границей, широкое участие в международных выставках декоративного искусства советских театральных художников и огромный интерес, который вызывали там их работы (в Париже, Милане, Нью-Йорке).

Что было чрезвычайно важно в тот период — это то, что каждый из перечисленных художников имел ясное для всех творческое лицо и многие театры имели возможность, строя свой репертуар и намечая те или другие постановки, сознательно привлекать того или иного художника для работы над спектаклем, учитывая его индивидуальность, заранее угадывая тот эффект, который даст сочетание работы Дмитриева с темами русской классики[[74]](#endnote-73) или творческой манеры Тышлера с Шекспиром[[75]](#endnote-74).

И только где-то на периферии сохранялась та практика, которая, к сожалению, стала сегодня во многих местах обычной, — закрепление за театром универсального художника, который должен оформлять все спектакли подряд, без малейшего учета его индивидуальности.

Важнейшим процессом, протекавшим с середины 30‑х годов до периода Отечественной войны, явился отбор художниками театра оправдавших себя на практике приемов, отказ от голого экспериментаторства и подчинение своей работы задаче нахождения образа спектакля.

Другими словами, идейное содержание, выраженное образами, стало являться главной темой работы художника. (В этом отношении показательны пути замечательного художника Дмитриева, которого уже, к сожалению, нет с нами, но работы которого живут еще на сцене. От беспредметных «Зорь» Верхарна в Театре Мейерхольда Дмитриев пришел к такому воплощению русской классики, уровня которого никто еще не достиг и сегодня).

Неуклонное движение советского театра в сторону реализма и тех задач, которые ставит перед художником реалистическое решение спектакля, явилось основной причиной этого процесса.

Однако органическое, творческое движение к богатейшим возможностям того направления, которое было определено как социалистический реализм, протекало отнюдь не безболезненно.

Мы должны ясно сказать, что указания партии о путях развития советского искусства, данные в известных постановлениях по вопросам искусства, время от времени (в периоды 1936 – 1937 и 1946 – 1949 годов) грубо искажались отдельными ретивыми начальниками и беспринципными критиками, превращавшими творческую задачу изжития формалистических ошибок в административную кампанию, во время которой творческие заблуждения приравнивались чуть ли не к уголовным преступлениям.

**{204}** Время это прошло и не вернется. Однако мы не имеем права не сказать о нем сегодня не только потому, что такие взрывы административного восторга нанесли в свое время огромный вред всему советскому искусству, не только потому, что ряд крупнейших советских художников в силу этих причин дал народу меньше, чем мог бы дать, но главным образом потому, что последствия этих злосчастных приемов привели в конце 40‑х – начале 50‑х годов к образованию особого «стиля» в театре, охватившего и драматургию, и режиссуру, и, конечно, работу художников, — стиля, единодушно осужденного народом и партией, стиля «серого, невыразительного спектакля», стиля «бесконфликтного» искусства.

Когда подобные «борцы» с формализмом незаметно для себя перешли к борьбе с формой в искусстве, с художественным образом, к борьбе с индивидуальным почерком художника, они не переставая кричали о том, что борются за реализм.

И вероятно, самый большой вред, который нанесли эти пресловутые «борцы» советскому искусству, — было искажение понятия реализма.

Если мы попытаемся проследить, как совершился этот процесс нивелировки художников, как было поднято знамя серости, мы увидим, что путем последовательных нападок таких «борцов» на каждое яркое и смелое проявление в искусстве, путем придирок их ко всякому следу индивидуального почерка художника устанавливалась одна истина — непогрешимость фотографии, документа, справки об идентичности, которые уже потому оказывались якобы единственным выражением реализма, что не могли быть обвинены в формализме.

Знак равенства, поставленный между фотографией и реализмом, на самом деле насаждал натурализм в его самых скучных и примитивных формах.

Все это привело к тому, что в иные годы многие способные к открытиям и достижениям художники в минуты своих творческих раздумий и выбора художественного решения стали колебаться в возможности всякого новаторства: смелое решение всегда связано с некоторым риском, если это действительно новое слово, а не повторение пройденного. И наоборот, решение вялое, традиционное, вернее, штампованное, больше того — отсутствие творческого решения и замена его фактической документальной справкой, конечно, никого не обрадуют, никого не зажгут, но никто зато не сможет ни в чем обвинить автора. Какой уж тут формализм, если это так скучно и так напоминает что-то уже бывшее, пыльное и надоевшее.

И вот по всем сценам Советской страны стали тогда плодиться дотошные павильоны, с настоящими шпингалетами на окнах и **{205}** «документальными» дверными ручками. Все они были одинаковыми, и авторов их нельзя было отличить друг от друга, хотя иногда это были совершенно разные художники, умевшие раньше делать совсем не похожие друг на друга вещи.

В те годы была создана своеобразная эстетика; эстетика пагубная и зловредная, но достаточно подробно разработанная.

Провозгласив единственным возможным конфликтом в драматургии борьбу прекрасного с еще лучшим, поборники этой эстетики уверенно насаждали свои дикие взгляды во всех областях театрального искусства. Сейчас многое звучит смешным анекдотом, но тогда оно не было так смешно.

Это было время, когда художника, работавшего над эскизом костюма Бабы-яги, такие поборники осуждали за недостаточный реализм, когда театральный плакат, изображающий ночную Москву, они критиковали за «нежизненность», ибо «в сознании каждого советского человека Москва — это солнечный город!» Героям советских пьес было ими категорически запрещено по ходу действия умирать. «Это проявление пессимизма!» — восклицали они.

Мало того, форма и цвет одежды героев были строго регламентированы. Когда в 1947 году в спектакле Ленинградского театра комедии один из героев комедии Арбузова «Встреча с юностью»[[76]](#endnote-75) должен был по ходу действия — на почве любовной интриги — появиться специально принаряженным и вышел в серовато-лиловом костюме, один из ленинградских критиков обвинил театр, подробно описав цвет костюма, в буржуазном влиянии. А рецензент журнала «Театр», ссылаясь на эту рецензию, уже написал, что Театр комедии вообще показывает вместо советских людей переряженных иностранцев!

Из неоспоримого положения — все советские художники стоят на единой идейной платформе и общим творческим методом для всех является социалистический реализм — делался совершенно неверный вывод, что при наличии этих единств и работать советские художники должны совершенно одинаково. То обстоятельство, что единая идейная платформа и верность задачам социалистического реализма не только не исключают, а, наоборот, предполагают личный творческий взгляд на мир, свою художественную манеру, поборниками вышеохарактеризованной эстетики не принималось в расчет.

Уже к XIX съезду партии плоды этой эстетики стали настолько очевидными, что с трибуны съезда раздались призывы к борьбе с серостью театрального искусства.

Оживленная дискуссия, прошедшая во всех областях нашего искусства после решений XX съезда партии, много сделала для освобождения от антинаучных взглядов. Мы отошли на огромное расстояние **{206}** от указанных выше заблуждений, мы боремся за глубокое, серьезное творчество, за полное выявление творческой личности художника, за богатое и разнообразное советское искусство и многого уже достигли в этом направлении за сравнительно небольшой срок. И хотя не все последствия этих теорий уже изжиты, безусловно и то, что колесо истории назад не вертится, что советский театр уже никогда не сможет вернуться на эти ложные позиции. С некоторых пор судьбы его во многом определяются новым, свежим голосом — голосом зрителя.

Зрители в театре были, конечно, всегда, но роль их в решении театральных дел изменялась.

В начале революции театры были бесплатны, потом долгие годы — почти бесплатны для зрителя. В эти времена и возникло среди некоторых деятелей театра простое удобное обращение с мнением зрителя, невозможное уже сегодня в театре, но, кажется, возможное еще в некоторых видах изобразительного искусства, в частности в станковой живописи.

Зритель делится ими на две половины (причем одна половина могла превращаться в другую мгновенно), а именно: зритель со мной согласный — наш, здоровый, чуткий, передовой, хороший зритель, и зритель, которому мое произведение не нравится, — отсталый, политически невыдержанный, зараженный чуждыми настроениями, плохой зритель.

На первого можно опираться и им козырять.

Второму нельзя потакать!

Процесс перевода театров на полную самоокупаемость медленно, но верно восстановил истинное право зрителя, которого всем нам, без исключения, пришлось признать и выросшим, и авторитетным, и заслуживающим полного доверия.

Успех у советского зрителя — это теперь тот критерий, с которым никто не пытается спорить. И насколько же лучше, здоровее, успешнее пошли в театрах дела!

Все театры знают, что плохого искусства зритель не хочет, и стараются по мере сил сделать хорошее. А если уж зритель полюбил спектакль, он сумеет его защитить!

В театрах сейчас много говорят об удачах и срывах, решениях верных и неверных, о яркости или серости и значительно меньше о формализме.

Я думаю, что если бы наши станковые живописцы сумели найти способы так же верно и точно узнавать мнение о картинах, а не составляли бы его в своем узком кругу, если бы весь кругооборот возникновения, оценки и судьбы картин не проходил в узкой замкнутой среде, **{207}** а решался теми, для кого искусство делается, то многое для нас сегодня стало бы яснее.

Когда наша наука об искусстве кроме процесса создания художественных произведений начнет изучать и процесс его восприятия народом, она многое сможет понять лучше. Мы не видим в театральном искусстве реальной опасности рецидивов формализма. Ни один деятель театра не мог бы в наше время позволить себе эту роскошь, даже если бы, сойдя с ума, захотел создать спектакль, заведомо не рассчитанный на живой отклик зрителя. Но если бы когда-нибудь такая опасность возникла, с ней надо было бы бороться единственным радикальным способом — усиленным созданием ярких, талантливых реалистических произведений. Способ трудный, но верный.

Может быть, некоторые подумают, что я приуменьшил опасность формализма. Я категорически отвергаю такое предположение. Формализм на сегодня — самая скучная и бесплодная вещь в искусстве: это творческий упадок, это болезнь. Но принимать лекарство надо только тогда, когда есть симптомы, когда тебя хотя бы знобит, а завтракать каждое утро аспирином, на всякий случай, тоже вредно для организма.

Преодолевая трудности роста, советское театрально-декорационное искусство продолжало развиваться, выдвигая новые кадры художников. К старым кадрам, вышедшим на сцену в 20 – 30‑х годах и составляющим сейчас основной отряд ведущих художников театра, в последующие годы прибавляются новые имена, широко известные нашему зрителю.

В Москве это Ю. Пименов, Кноблок, Варпах, Виноградов, Кигель, Иванов, Старженецкая, Плахова, Веселкин. В Ленинграде — Вирсаладзе, Босулаев, Попов, Юнович, Константиновский, Доррер, Мосеев, Назарова, Маневич.

Последнее десятилетие привело в театр несколько меньшее количество ярких индивидуальностей, или, во всяком случае, меньшему количеству вновь пришедших в театр художников удалось ярко выявить свое творческое лицо.

Вместе с тем пути развития советского театра за самые последние годы настойчиво требуют большого количества современных и разнообразных художников для осуществления тех творческих задач, которые стоят перед театром.

Таким образом, наблюдается некоторое отставание, если не количественное, то качественное, от реальных потребностей театра.

Безусловно, многому можно помочь здесь, но для этого прежде всего надо точно и без скидок определить причины отставания.

**{208}** Что же на сегодня мешает полнокровному развитию нашего театрально-декорационного искусства?

1. Система обучения молодых кадров, одностороннее их развитие, навязывание им одной манеры, отгораживание декорационных факультетов от практики и проблем современного советского театра.

Здесь возникает один очень важный принципиальный вопрос. Старые кадры художников театра, давшие нам основных ведущих мастеров этого искусства, обучались в тот период, когда специального факультета, посвященного театру, не было. Все они — и Головин, и Дмитриев, и Вильямс, и Бобышов, и Рындин, и Рабинович — собирались стать и становились художниками вообще, а потом уже приходили в театр. Приходили пусть молодыми, но уже нашедшими себя и свое лицо художниками.

В первой четверти XX века гораздо чаще были случаи работы в театрах крупных художников-живописцев, без перехода их на постоянную театральную работу, без, так сказать, отрыва их от основной живописной работы.

Случаи эти очень много дали театральной культуре. Вспомним, как интересен был приход на сцену таких мастеров, как Кустодиев (особенно в «Блохе» по Лескову), Фаворский (в «Двенадцатой ночи» Шекспира), Кончаловский (в «Периколе»), Кардовский, Кукрыниксы, Сарьян, Мухина.

Их приобщение к театру приносило ему высокое мастерство и вкус крупнейших художников и осуществляло важнейшую функцию связи и обмена достижениями между отдельными отрядами художников. Работа в театре крупнейших мастеров живописи представляла огромный интерес для зрителей, для режиссеров и для профессиональных театральных художников, в среду которых они вносили несомненное оживление.

Важно то обстоятельство, что все эти крупные мастера приходили в театр со своим талантом, со своим мастерством художника и без всякого знания так называемой специфики театра, которую, однако, они осваивали в самом начале работы.

Таким образом, не боясь выдать профессиональной тайны нашей корпорации, мы смело должны заявить, что вся специфика нашего искусства может быть освоена талантливым художником в две недели, если до своего прихода в театр он любил театральное искусство как зритель.

И наоборот, никакое знание театральной техники не сделает из неполноценного, вялого, малоодаренного художника настоящего мастера театральной декорации. А иногда в художественных вузах возникает такая точка зрения: не принятого на живописный факультет **{209}** можно принять на театральный, так как там ему будет легче. И если театрально-декорационные факультеты будут и впредь готовить технически подкованные, но творчески не очень интересные кадры, то сама жизнь, потребности театра приведут к тому, что творчески активные театральные организмы будут скорее искать связь с интересными нетеатральными художниками, чем с молодыми специалистами, которые не выросли в настоящих художников.

Вероятно, во всей нашей системе художественного образования есть какие-то общие недочеты, поскольку молодые кадры режиссеров, выпускаемых театральными вузами, и молодые театральные художники страдают часто общими недостатками. Естественно, что молодежь должна была бы противопоставить нашему старшему поколению смелость, дарование, энтузиазм, но пока что эту обязанность — самого молодого режиссера — выполняет у нас Охлопков, а самых молодых художников — Альтман и Сарьян.

И получается, что почти каждому театру нужны смелые режиссеры, — их возьмут немедленно, выпишут, оплатят дорогу, — и вовсе не нужны те высокообразованные молодые люди с дипломом, которые ходят неустроенными.

2. Организационное положение театральных художников внутри театров во многих отношениях совершенно ненормально. Мы не перестаем надеяться, что все неполадки, несомненно, будут изжиты, а многие уже успешно изживаются, но это не снимает необходимости говорить о них, так как одним из существенных и неприятных свойств таких вещей являются их грустные последствия, напоминающие о себе и сейчас.

Первое, о чем надо сказать, — это бесследное исчезновение ценных памятников культуры из-за долгое время существовавшей у нас театральной практики, согласно которой эскиз художника к постановке считался собственностью театра, а театр никак за его сохранность не отвечал и мог делать с ним все, что угодно.

В то время как по аналогии с другими видами изобразительного искусства театр должен был бы получать право на репродукцию своими средствами авторского эскиза, он становился за те же, обычно небольшие, деньги полным его хозяином. К чему это приводило на практике? В нескольких столичных театрах есть музеи, которые бесплатно пополнялись авторскими эскизами художников, если они сохранялись в процессе выполнения декораций. (А сохраняться они стали заметно хуже, так как мастерские, не отвечая за сохранность перед автором, начали смотреть на эскиз как на рабочий чертеж, который можно выбросить после исполнения детали).

**{210}** Но в большинстве театров музеев нет, и там судьба эскизов была еще страшнее: они сжигались вместе со старыми бухгалтерскими делами.

После долгих требований и хлопот практика эта была наконец отменена, но результаты ее еще не раз дадут себя знать.

Ведь всякий раз, когда мы начинаем думать об организации выставок в нашей секции, оказывается, что у хороших художников, плодотворно и интенсивно работавших в театрах, от многих постановок ничего не осталось, все материалы погибли. А для того, чтобы повторить эскизы специально для выставок, у громадного большинства художников театра нет материальной возможности. <…>

3. Наше искусство отличается еще той особенностью, что зрители видят его в театре только в репродуцированном виде. Рассматривание эскизов в музее или на выставке — уже особое дело, к спектаклю отношения не имеющее.

Следовательно, вопрос воспроизведения декорации по эскизу является важнейшим вопросом. Качество выполнения декораций определяет качество того зрелища, которое смотрит народ.

Только небольшое количество театров оборудовано собственными мастерскими для выполнения декораций.

Для остальных театров в Ленинграде и в Москве созданы комбинаты для обслуживания. Создавались они для удешевления производства, но, как показал опыт, накладные расходы привели к его удорожанию по сравнению с тем, когда театр сам выполнял свое оформление. Гораздо хуже еще и другое: система организации работ в этих комбинатах такова, что она начисто исключает возможность внимательного, любовного отношения к выполняемым вещам. Прежде всего это относится с расценкам на труд, которые нельзя нарушить, но которые совершенно не учитывают художественной ценности той или иной детали оформления для спектакля. <…> Во всяком искусстве возможны случаи срывов, неудач, даже халтуры. Но такими расценками, таким пренебрежением к смыслу изготовляемых вещей мы узакониваем халтуру.

Следует также заметить, что состояние театральной техники значительно отстает от тех материальных, денежных возможностей, которыми многие театры располагают.

При огромной сети профессиональных театров некоторые ежедневно необходимые вещи оборудования, как, например, цветное стекло для освещения, не производятся в достаточном ассортименте и количестве.

Оборудование сцен в большинстве театров отстало от современных требований на добрую сотню лет. А если бы оно соответствовало **{211}** нашим законным требованиям, то и художественный эффект спектаклей повысился бы во много раз.

4. Наряду с требованиями и претензиями, которые мы можем предъявить к критике, к министерству, к театрам, есть не менее серьезные, которые мы должны адресовать самим себе и сами для себя решать.

Перед нами сейчас стоит одна главная творческая проблема — объединение на основе единого метода социалистического реализма ярких и разных творческих индивидуальностей. Причем не с целью стирания граней между ними, а, наоборот, для максимального расцвета каждой индивидуальности. Процесс этот постоянно движущийся, живой, и его очень трудно заранее регламентировать.

Вопрос о том, какой прием, какие манеры входят в стиль социалистического реализма, а какие — нет, может быть решен только на практике и только с участием народа-зрителя.

Нам необходимо условиться о демократических гарантиях в наших взаимоотношениях, о коллегиальности в оценках; о том, что наш окончательный судья — народ, для которого мы работаем, которому служим, и что решение творческих проблем немыслимо без перестройки взглядов самих художников.

Соединение творческих, дружеских, профессиональных симпатий между художниками с честной, откровенной полемикой в методах работы — вот то необходимое жизненное искусство, которым превосходно владели наши деды и отцы и которым сегодня владеют далеко не все.

Нам надо сделать один смелейший опыт в области психологии: научиться любить не только свои работы, но и наиболее талантливые чужие, даже если они не похожи на наши.

Полезно вспомнить, что расцвет любого искусства возможен только в атмосфере любви и интереса к нему, и для каждого профессионала товарищеская любовь значительного полезней, чем «товарищеская ненависть».

Надо хотеть, чтобы искусство было разным. Я думаю, что никто из художников, с пеной у рта насаждающих свои методы как обязательные для всех остальных, даже не представляет себе, какая тоска для него получилась бы, если бы его стремление увенчалось успехом.

Может быть, от этого основного условия зависит вся творческая жизнь нашего Союза художников, качество и уровень обсуждений, дискуссий, заседаний жюри. Надо ликвидировать антагонизм, возникающий от неналаженной творческой связи: москвичи — ленинградцы, молодые — старые, пишущие декорации — строящие декорации, ученики одного профессора — ученики другого профессора, член одной секции Союза художников — член другой секции.

**{212}** Нам необходимо поставить вопрос о ликвидации своеобразного разделения творческих секций на «черную и белую кость», которое имеет место в отношении к ним руководства Союза художников. Трудно научно доказать, почему живописцы являются высшей кастой. Правда, бывали эпохи, когда расцвет станковой живописи достигал такого апогея, что заслонял собою другие виды искусства. Мы обычно хуже знаем утварь и мебель Ренессанса потому, что все внимание уходит на живопись. Но у нас же такой опасности нет?

Вспомним, что графики, театральные художники, художники кино и так называемые оформители имеют миллионную аудиторию, и считать их низшей кастой нет серьезных оснований. Я думаю, что полезность народу — тот единственный критерий, который может регулировать наши оценки искусства. <…>

Все мы вместе в таком долгу перед советским народом, что лучше не считаться местом, лучше проверить себя в нашей профессиональной и общественной жизни, чтобы творческое и человеческое общение между нами сделать полезным и помогающим каждому.

Проверим, как мы сумели наладить передачу опыта старых молодым. Как стремится к этому молодежь? Как научились мы все — художники, театры, музеи, издательства — фиксировать лучшие достижения нашего быстротекущего искусства, чтобы оно сохранялось для потомства? Любим ли мы в себе и в других движение вперед, и думаем ли серьезно о будущем, и понимает ли каждый из нас до конца, что ни один он, ни со своими друзьями-однокашниками ничего не сделает для народа, что только общими соединенными усилиями всего нашего коллектива художники сумеют удовлетворить непрерывно растущие потребности народа в искусстве.

Многое, очень многое зависит от нас самих. От нас зависит усовершенствовать организационные условия нашей работы и установить, что именно может способствовать повышению ее качества.

5. Понижение внимания театров к культуре и значению сценического оформления, которое наблюдалось в 40‑е и первой половине 50‑х годов, сказалось и на способах подведения итогов в нашем искусстве.

Достаточно сказать, что последняя по-настоящему организованная Всесоюзная выставка театральных художников была в 1935 году[[77]](#endnote-76), то есть двадцать два года тому назад.

Значение этой выставки было огромно и для популяризации нашего искусства, и для самих художников театра, которые узнали друг друга и многому друг от друга научились.

Попытка организовать такую выставку произошла в прошлом году, но способы ее устройства, отсутствие времени на нормальную подготовку, **{213}** раздробленность выставки по четырем помещениям, издание, и то неполное, каталогов через четыре-пять месяцев после закрытия выставки — все это сильно снизило и ее пользу, и ее звучание. Достаточно сказать, что ленинградская часть выставки была экспонирована в течение шести дней!

Поэтому сегодня нарушена связь между художниками театра всей нашей страны, у нас нет возможности следить за ростом многих интересных художников за пределами Москвы и Ленинграда.

Вместе с тем даже по тем неполным сведениям, которые находятся в нашем распоряжении, мы знаем, что культура художественного оформления спектакля, сконцентрированная в 20‑х годах в Москве и Ленинграде, широко распространилась по всем городам, что в наших союзных республиках выросли ценнейшие кадры художников театра, решавшие задачи своего национального театра и способные вносить крупные вклады в общее развитие театрально-декорационного искусства. Но как мало мы еще сделали, чтобы многосторонний обмен опытом, взаимное ознакомление и дружеский обмен мнений содействовали подъему нашего искусства!

Очень мало помощи в этом деле, которое могло бы заинтересовать и советского зрителя, и советского читателя, видим мы от нашей прессы и издательств.

Театральный журнал — единственный — почти не уделяет внимания художникам — ведь это изобразительное искусство; журналы, посвященные изобразительному искусству, — еще меньше, ведь это вопросы театра! Совершенно забыто у нас, что лучшие эскизы декораций могут быть предметом художественной репродукции и иметь большой спрос у зрителей, хотя бы в виде открыток. А такой опыт существовал еще до революции, в чисто коммерческих целях, в то время как количество театральных зрителей было тогда в сотни раз меньше.

Такое положение, невыгодное для всех — для зрителей, для художников и для издательств, происходит и от отсутствия инициативы в этом вопросе, и от пресловутого деления видов изобразительного искусства на высокие и низкие.

6. Одной из важнейших нерешенных проблем нашего искусства является, безусловно, вопрос об определении границ реализма.

И если, с одной стороны, в этом вопросе нет и вряд ли могут быть даны точные рецепты и формулы, то, с другой стороны, мы не раз видели на практике, что «точное», но неверное определение этих границ приносит большие беды искусству.

**{214}** Этот вопрос возникал на дискуссиях. Некоторым он показался очень смешным вопросом. Были ораторы, которые говорили: «Как же можно спрашивать, это каждому малому ребенку ясно, что реализм и что не реализм».

Я лично думаю, что человек, которому все до конца ясно в искусстве, у которого нет ни одного нерешенного вопроса, ни одной загадки, ни одной мучительной проблемы, просто ничего не понимает в искусстве.

Все вопросы нашего искусства находятся в развитии, в движении, особенно практическая расшифровка каждого положения. Я думаю, что реализм наших внуков не будет совпадать с реализмом наших дедов, и пытаться с этим спорить — значит пытаться остановить развитие советского искусства.

Говоря о деятельности театральных художников, чрезвычайно важно понять, что признаки реализма в станковой живописи не совпадают точно с теми же признаками в театральном оформлении.

Если гладкий черный прямоугольник не может претендовать на звание реалистической станковой картины, то гладкий черный бархатный занавес, с которого еще тщательно убрано прямое попадание света, может быть элементом реалистического спектакля.

Сценическое зрелище, включающее в себя движущегося и говорящего актера, по самой своей природе должно оставлять больше простора для фантазии зрителя, чем неподвижная станковая живопись.

Одно такое средство театрального художника, как свет, меняющийся по ходу действия, в корне отличает эстетические законы декорации от законов станковой картины. На почве непонимания кардинальной разницы, разных принципов смежных видов изобразительного искусства происходило немало недоразумений, особенно в те годы, когда жюри общих выставок, состоящие преимущественно из художников-станковистов, строго блюдя границы реализма, отдавали предпочтение тем эскизам декораций, которые случайно и несущественно для их истинной ценности напоминали станковые картины.

Сложная природа нашего искусства, являющегося как бы мостом между театром и изобразительными искусствами (при этом не только живописью, но и архитектурой и даже скульптурой), заставляет с особой тщательностью подходить к вопросу о самостоятельной ценности театрального эскиза как живописного произведения.

Советский театр располагает сейчас многими и богатыми средствами оформления спектаклей, средствами, равноправно существующими и избираемыми в зависимости от задач спектакля.

Если много лет назад возникал спор на технологической основе — надо ли декорации писать или строить, то теперь это вопросом не является **{215}** и предметом антагонизма между художниками служить не может. Все средства выполнения хороши и приемлемы, если решается основная проблема декорации — создание яркого и впечатляющего художественного образа.

Мы убедились на многих печальных опытах в том, что документальная достоверность ничего общего с понятием художественной правды не имеет, что серая и невыразительная декорация может не погубить спектакль, если пьеса, игра актеров и работа режиссера увлекают зрителя, но что, вместе с тем, такая декорация ничем спектаклю и не помогает.

Самая удачная работа художника по оформлению спектакля, в зависимости от выбранных средств, в стадии эскиза может оказаться живописным произведением, интересным для общеживописной выставки, или, при иных путях решения, она может по своим живописным достоинствам не превосходить уровня архитектурного проекта, и тогда ей может не быть места на такой общей выставке, но и в том и в другом случае истинная ее ценность определяется соответствием произведения тем задачам, во имя которых оно возникло.

Вот почему нам особенно важны свои выставки театрального искусства, что отнюдь не противоречит общему пожеланию того, чтобы художники театра не порывали связи с замечательным искусством живописи, графики или скульптуры.

После XX съезда партии во всем советском театре наметился тот подъем и то оживление, которые уже повсеместно чувствуются внутри театральных организмов.

Не всегда еще заметный со стороны, процесс обещает нам расцвет культуры театра в сторону ее обогащения, разнообразия жанров и приемов, в сторону углубления содержания и усиления средств художественного воздействия.

И на сегодня у нас уже есть целый ряд увлекательных и не решенных еще задач, решение которых зависит от совместных усилий как художников, так и режиссеров и даже постановочных частей театров, например оформление современной советской пьесы. Практика театров показывает нам любопытную картину: чем дальше в глубь веков отодвигается действие пьесы, тем талантливее делается театральный художник.

Неужели мы гораздо лучше чувствуем XVII век в Испании и XVIII в Англии, чем половину XX века в Советском Союзе? Есть основание предполагать, что причиной этой странности является то обстоятельство, что в первом случае мы свободно, творчески подходим к фактическому материалу, а касаясь нашей современности, сразу робеем и переходим к документализму. А без свободы образного **{216}** подхода, без обобщения ничего хорошего, выразительного и запоминающегося быть не может в области искусства.

Это легче всего доказать на примере из области театрального костюма; создавая костюм и грим Ромео, Фальстафа, Ильи Муромца, Мефистофеля, князя Игоря, художник придерживается общих исторических основ и на их базе мобилизует все средства формы и цвета для достижения максимальной силы образной выразительности. Таким путем и находит творческое, а не документальное решение заданного образа.

Современность мы привыкли трактовать только с документальных позиций, применяя к сценическому образу все наши житейские обыденные мерки. Но впечатление от покроя и цвета костюма в быту не совпадает с впечатлениями зрителя от того же костюма, показанного со сцены. Особенно когда это все предназначено для достаточно условного вида театрального искусства, как, например, классический балет. «Верность жизненной правде», наивно понимаемая, приводит в этом искусстве к совершенно анекдотическим эффектам. Когда «с подлинным верно» одетые советские персонажи в балете совершают все, что им по законам этого искусства надлежит делать (поддержки, танцы на пуантах, фуэте и батманы), когда в точности по форме одетый советский офицер подбегает к обыденно одетой советской девушке, хватает ее за ноги и крутит у себя над головой, — документальный язык костюма так спорит с условным языком танца, что ничего, кроме нелепости, не получается. Но и в драматическом театре документальный подход вместо образного всегда снижает возможности воздействия спектакля на зрителя.

И если чисто документальные пьесы, а такие еще не сошли с наших сцен, выносят такой подход, то настоящие пьесы, оперирующие художественными образами, в которых действительность подчинена другой, образной верности, — такие, как «Золотая карета» Леонова, «Оптимистическая трагедия» Вишневского, «Закат» Бабеля, — требуют от художника гораздо более сложной по своему решению верности, такой верности, в которой жизненные и исторические наблюдения и справки переработаны, переварены и подчинены идее пьесы, стилю автора и творческому видению художника.

Разница между двумя правдами — документальной и образной — является, может быть, самым важным и самым труднообъяснимым вопросом изобразительного искусства.

Образное видение в какой-то степени «изменяет» «документальную» действительность, как изменяли ее Боттичелли, Микеланджело, Рембрандт и все великие реалисты. Степень, способ и направленность этого изменения отличают плохое искусство от хорошего.

**{217}** Уже много достижений есть сегодня в нашем театре. Но еще больше у нас долгов перед зрителем, верно поставленных, но нерешенных задач.

Будущее богатство жанров и выразительных средств, присущих каждому жанру, будущая ясность и неповторимость лица каждого театра, будущие произведения советских драматургов, такие, которые наконец ответят на запросы зрителей, — очень скоро поставят перед художниками советского театра ответственнейшие и увлекательные задачи, для решения которых надо будет и повышать мастерство, и развивать фантазию, и искать новые средства и пути, и, при всем этом, подвести научно и добросовестно итоги всего того ценного, интересного и полезного, что было найдено советскими художниками за время существования нашего молодого искусства.

Долг старшего поколения перед молодым — помочь подведению этих итогов, помочь систематизировать уже накопленный опыт, помочь созданию справедливой и творчески мобилизующей истории нашего искусства, произведения которого наравне со всем театральным искусством обладают свойством сильнейшего воздействия на зрителей и печальной особенностью — исчезать, почти не оставляя следов, кроме следов в нашей памяти.

В интересах молодого поколения — узнать истоки своего искусства, не тратить время на изобретение изобретенного и двигаться дальше, поспевая за художественными запросами нашего зрителя, которые непрерывно растут.

Есть все основания надеяться на то, что объединенными усилиями и старых, и молодых, и представителей среднего возраста мы решим эти задачи, особенно если и внутри нашего творческого союза проникнемся той смелостью и оптимизмом, которые так свойственны всему нашему великому советскому народу.

1957

## {218} Современные задачи театральной декорации[[78]](#endnote-77)

Внешняя форма спектакля — это тот элемент сложного искусства театра, по которому яснее всего видны отдельные фазы эволюции всего театрального искусства в целом, тенденции его развития и даже уровень его нынешнего состояния.

При одном только взгляде на театральную декорацию после поднятия занавеса на спектакле мы чаще всего получаем ясное впечатление не столько о месте действия и эпохе, в которой оно развивается (к сожалению, такая информация достигается не всегда), сколько о принципах, на которых данный театр строит свою работу: о его вкусе, о наличии или отсутствии творческих поисков новых путей, о том, каково отношение данного театра к роли декорации спектакля, о том, как налажена техника в этом театре, и, наконец, даже — как обстоят финансовые дела этого театра.

На протяжении целого ряда лет <…> в советском театре получила распространение натуралистическая, документальная декорация, возникавшая на почве узкого толкования системы К. С. Станиславского и ложного, заведомо обедненного понимания принципов социалистического реализма.

Стремление к «жизненной правде», понимавшейся наивно, вело к обезличке театральных художников, к загромождению сцены ненужными для действия деталями, **{219}** останавливало полет фантазии зрителя и лишало театральное искусство в целом и пафоса и поэзии.

Когда открывался занавес на таком спектакле и вниманию зрителя предлагалась фотографически похожая на кусок железа декорация, безо всякого следа индивидуального почерка художника, чуткому зрителю сразу многое делалось заранее понятным, а именно:

а) поскольку внешность спектакля не несет на себе отпечатка авторского стиля пьесы, то, вероятно, сама пьеса не имеет этого отпечатка или же он утерян театром;

б) поскольку декорация представляет собой обыкновенную копию комнаты, улицы, сада или цеха завода, вероятно, спектакль не содержит в себе никакой режиссерской трактовки, так как если бы она существовала, то не могла бы не сказаться на решении декорации.

Эти два предположения обычно в таких случаях полностью оправдывались и приводили в итоге к той специфической скуке и унынию, которые рождаются натуралистическим искусством как самым бесформенным, с точки зрения эстетических законов, и самым безыдейным. Основной бедой такой натуралистической декорации было то обстоятельство, что жизненный материал, документально цитируемый, не подвергался той деформации, которой непременно требует идейное содержание драматического произведения и его жанр для полного выражения этого содержания.

Это положение легко пояснить следующим примером. Допустим, что действие в пьесе, вполне реалистической, протекает в таком месте, вид и характер которого хорошо известны зрителю и могут быть проверены всеми любителями «жизненной правды», которые окажутся в зрительном зале.

Пусть это будет современная железнодорожная станция в той стране, где находится данный театр. Все зрители хорошо знают, как такая станция выглядит. И художнику тоже не стоит большого труда ее изобразить «верно». Однако такое место действия может быть и в тяжелой психологической драме, где героиня именно на этой станции придет к мысли о самоубийстве, и в оперетте или водевиле, где забавные недоразумения будут завершаться куплетами и танцами.

Очевидно, что для той и другой цели одна и та же железнодорожная станция должна деформироваться сообразно содержанию спектакля. Другими словами, будут меняться формы и габариты предметов, их окраска и самая композиция всего живописного решения. И при этом может и должна сохраниться узнаваемость места действия, каждому зрителю должно быть понятно, куда он попал вместе с героями пьесы, но в одном случае место это какими-то своими чертами **{220}** должно быть пригодно для драматической ситуации, в другом — для комедийной.

Казалось бы, приведенный пример — азбучная истина, но забвение этой азбучной истины и приводило в течение многих лет к серому и скучному натурализму, к тому пассивному подражанию природе, которые ни в станковой живописи, ни в театральной никому не нужны.

Натуралистическая практика деморализовала многих художников, способных на лучшее использование своего дарования, и особенно наглядно доказывала свою творческую немощь в тех случаях, когда самое задание требовало по чисто сюжетным условиям полета воображения и смелости решения.

Вялое и робкое решение сказочных заданий, например для классического балета, испортило немало спектаклей, по исполнительским силам достойных лучшего декоративного оформления.

Общее оживление советского искусства, наступившее за последние годы, сказалось и на методах, применяемых в театрально-декорационном искусстве.

Художники советского театра вспомнили многое из того, что было найдено ими в 20 – 30‑х годах.

Прежде всего, это разнообразие приемов, богатое решение пространства (в том числе разработка сценической площадки, обогащающая возможности мизансцены), подчинение оформления жанру спектакля, условность, хорошо понимаемая зрителем, динамика декораций и, главное, театральная выразительность и непосредственная связь с действием, с актерами.

Большую заслугу в этом переломе отношения к работе театрального художника следует признать за режиссером Николаем Охлопковым, который раньше других — в спектаклях «Гроза» Островского и «Гамлет» Шекспира — показал пример свободного, творческого отношения к декорации[[79]](#endnote-78).

Хочется также упомянуть еще один театр, проявивший высокую культуру понимания театрального оформления и никогда не опускавшийся до документального натурализма. Это кукольный театр Сергея Образцова, который, быть может, был оберегаем от этого порока самой природой своих исполнителей — условностью кукол.

Однако при этом безусловно радостном освобождении от натурализма наметилась одна опасность, о которой хочется здесь сказать.

Обращение к принципам 30‑х годов кое-где вылилось в прямое воскрешение методов того времени.

Так случилось со спектаклями «Баня» и «Клоп» Маяковского в Московском театре сатиры, с «Оптимистической трагедией» Вишневского **{221}** в Ленинградском театре имени Пушкина и с рядом других спектаклей, создатели которых опирались на решения художественного оформления, извлеченные из театральной истории[[80]](#endnote-79).

И хотя эти решения, несмотря на почти тридцатилетнюю давность, оказались намного свежее недавнего натурализма, стало очевидно, что в искусстве не следует довольствоваться разогреванием вчерашних блюд, а следует думать о свежем, о новом.

А в таком искусстве, как искусство театра, в котором современность звучания играет особенно значительную роль, эта проблема возникает с большой силой.

Мы безусловно обязаны использовать все достижения и открытия, сделанные в эпоху молодого советского театра и временно забытые, но мы должны также помнить, что каждое время предъявляет свои эстетические требования и что для того, чтобы не отстать от этих требований, нужны непрерывные поиски и движение вперед.

Если нам стало ясно, что натурализм ведет к невыразительности и безыдейности, то для каждого серьезного режиссера, ставящего перед собой задачу нахождения декорационного решения, нужного только для данного спектакля, который ставится сегодня, а не вчера, не менее ясно, что применение методов, бывших новаторскими тридцать лет назад, может принести на первых порах лишь внешнее оживление в театральную жизнь, но не сможет явиться серьезным вкладом в театральную культуру наших дней.

В конце концов, каждое повторение в искусстве является только повторением, независимо от того, что оно повторяет — приемы столетней давности или сенсационные открытия двадцатилетнего возраста. И то и другое — это взгляд назад, а не вперед, и живопись сегодняшних натуралистов ничем не отличается по своему малому значению для современности от устаревших украшений беспредметного искусства. <…>

Письма прадедушки и дневник старой тети, относящиеся к разным эпохам, в равной степени принадлежат истории и не могут служить сегодня руководством к действию.

Путь вперед — это единственный возможный путь для живого искусства, которое стремится найти новые средства выразительности, более пригодные для раскрытия содержания спектакля, мыслей и чувств, в нем изложенных.

Куда же ведет этот путь и каковы, по моему мнению, сегодня задачи художника в театре? (В этих рассуждениях я не буду отделять роли художника от роли режиссера. Если они и не соединяются в одном лице, как это происходит в моей личной практике, то контакт между этими двумя лицами должен быть настолько тесным, что обычно здесь следует говорить о совместном авторстве. Так бывало **{222}** у Мейерхольда с Головиным, у Таирова с Рындиным и других. В дальнейшем под словом художник театра будем подразумевать то лицо или тех лиц, которым принадлежит авторство в решении формы спектакля).

Для определения путей развития нашего театрального искусства нужно прежде всего учесть тот новый фактор в формировании сознания театрального зрителя, которого не знали деды, а именно — влияние кино.

Несомненное существование этого влияния доказывается тем, что в мире сегодня нет такого зрителя, который ходил бы только в театр и никогда не ходил бы в кино. (Отдельные единичные случаи, если такие и есть, влияния на общественные вкусы не имеют).

Даже верные друзья театра, ставящие это искусство на первое место, при любом отношении к кино посещают его и подвергаются его влиянию.

Каковы же неизбежные последствия влияния кино на зрителя?

1. Зритель приучается к легкой и мгновенной смене мест действия, наиболее выгодной для показа развития действия. Более того, он научился понимать, что монтаж этих кусков действия — их контраст и взаимодействие — также является средством донесения мысли.

2. Зритель оценил в кино невозможные в старом театре эффекты ракурсов, перенесение точек зрения вверх и вниз, движение аппарата за объектом внимания для наиболее полного его рассмотрения.

3. Неоценимую услугу зрителю оказали в кино крупные планы, не только освободившие его от пользования театральным биноклем, но и открывшие ему целый новый мир психологических деталей, недоступных для передачи театральными средствами.

Отныне зритель воспринимает актера и в кино и в театре по-новому, реагируя на тончайшие движения его мимики. Взмах ресниц или расширение зрачков любимого актера приобрели силу подчеркнуто выразительного жеста в классическом театре.

Рождение крупного плана в кино — это не меньший переворот в зрелищном искусстве, чем освобождение актерского лица от неподвижной маски античного театра.

Неверно было бы думать, что зрители, узнавшие пленительную силу крупного плана, наслаждаются ею в кино и покорно отказываются от нее в театре. Нет, и в театре они воспринимают актера уже по законам кино, и если по оптическим причинам не видят лица героя достаточно ясно, то стараются угадать малейшее его изменение, то есть то, что в кино они видят хорошо, а в театре значительно хуже.

4. Лаконизм языка кино оказывает уже заметное влияние на форму театрального спектакля.

**{223}** То обстоятельство, что кинофильм (мы предполагаем, разумеется, случай, когда он оказывается художественным произведением, а не макулатурой) менее чем за два часа сообщает зрителю законченный рассказ, на который театру обычно требуется около четырех часов, в современных условиях городской жизни является существенным фактором:

Не оттого ли современный западный театр постепенно переходит от четырех- и пятиактной пьесы XIX века к двухактной?

Каждому театральному деятелю, которому приходилось работать в кино, бросалась в глаза разница в котировке времени в том и другом искусстве. Он замечал, что минута в кино — совсем не та минута, что в театре.

Перерыв в проекции кинофильма в три-четыре минуты — катастрофа, авария, а такой же перерыв между картинами спектакля — явление нормальное.

Но, как бы ни отличались эти два искусства друг от друга по своей природе, оба вида представлений посещает зритель, вооруженный собственным, присущим ему, зрителю 50‑х годов XX века, ритмом восприятия, готовый быстро понимать язык зрелища, если он выразителен и точен.

На некоторых спектаклях, возникших на внешнем подражании Московскому Художественному театру и обильно прослоенных якобы психологическими, а на самом деле пустыми паузами, можно было наблюдать, как рассеивается во время этих пауз незаполненное внимание зрителя, сколько драгоценного времени теряет зрительный зал, который успевает воспринимать быстрее, чем, по-видимому, предполагал театр.

И однако, при всех несомненных преимуществах кино, театр продолжает существовать <…> и будет существовать и расти.

Более того, есть все основания полагать, что удачные спектакли, которые становятся событиями в культурной жизни, расцениваются зрителями как явления более значительные, чем столь же удачные кинофильмы. (Я никак не собираюсь здесь опорочить киноискусство, вопрос здесь глубже).

Каковы же преимущества театра, которые заставляют так его любить, несмотря на его техническую отсталость и частые заблуждения?

(Вопрос этот очень сложен, и автор данной статьи позволит себе здесь изложить свои предположения о причинах любви широкого зрителя к театру вместе со своими личными ощущениями от искусства театра).

**{224}** Многие театральные деятели высказывали по этому вопросу такое мнение: существеннейшим преимуществом театрального искусства перед кино является то обстоятельство, что творческий момент в актерской игре в театре происходит одновременно со зрительским восприятием, а в кино зритель видит лишь зафиксированное на пленке изображение актерской игры, проистекшей когда-то раньше, чем зритель ее увидел.

Весьма возможно, что эта причина играет свою роль, хотя, рассуждая по аналогии, становится не совсем понятно, почему мы можем наслаждаться безо всякого ущерба художественной литературой, в которой, в самом лучшем случае быстрого издания новой книги, творческий момент создания произведения протекал самое меньшее за несколько месяцев до того, как в руки читателя смог попасть свежий оттиск нового романа.

Более существенными мне кажутся следующие причины:

1. Роль зрителя на театральном спектакле в корне отличается от его роли в кинозале.

В театре зритель — участник действия. От его поведения зависит ход спектакля; актер, вынужденный пережидать реакции смеха, входит тем самым в непосредственное общение со зрителем; иногда его можно заставить бисировать отдельные места.

Для зрительного зала, для каждого отдельного зрителя, который пришел именно сегодня на спектакль, театр показывает свое искусство. И каждый отдельный зритель, даже если он дисциплинированно и спокойно сидит в своем кресле, сознает свою силу, свое право личной реакцией — индивидуальными аплодисментами, свистом или демонстративным уходом среди действия — повлиять на ход спектакля.

Для всякого читателя, имевшего хотя бы в детстве спортивный опыт, совершенно ясна разница между присутствием на футбольном или теннисном состязании и участием в нем. Аналогичная разница, как мне кажется, существует между судьбой театрального зрителя и зрителя кино, который бессилен повлиять на ход демонстрации фильма и тем самым лишен волнующей радости участия в общей игре.

Если присмотреться к ходу удачного, пользующегося успехом у зрителя спектакля, то можно заметить, что между двумя живыми половинами театра — сценой и зрительным залом — идет непрерывный диалог; что если одна половина (любая) надолго замолкает — положение другой половины делается трудным, а потом мучительным.

Как затянувшаяся пауза на сцене, опоздание актера на выход или задержавшаяся перестановка декорации рождают беспокойство и тревогу в зрительном зале, так и, в обратном случае (это хорошо знают актеры), долгое отсутствие реакции из зрительного зала в том **{225}** месте, где она ожидается, сбивает и тревожит актера, способно пагубно повлиять на весь ход спектакля.

Единственная связь с представлением, единственный небогатый диалог, доступный кинозрителю, — это связь с киномехаником, да и то если он плохо исполняет свои обязанности и рамка кадра влезает на середину экрана.

Все же основное, самое ценное в искусстве кино ограждено от зрительского участия и вторжения; зритель это чувствует и совсем по-другому расценивает посещение кино, чем посещение театра.

2. Другая причина, над которой, возможно, зритель и не задумывается, но которая оказывает свое мощное влияние на него, — материальность восприятия в театре и призрачность его в кино.

Театр располагает такими сильными средствами воздействия, как живые люди, вещи, в которых кроме их формы и цвета угадывается и материал, сильнейшие контрасты света, недоступные и в сотой доле киноэкрану, живые звуки, не выхолощенные звукозаписью, живые голоса с разнообразием их тембров и настоящие инструменты в оркестре — все это ни в какой мере не компенсируется самыми изощренными возможностями всяческих синерам, широких экранов и звукового кино.

Особо хочется сказать о цвете. Ведь если за годы вторжения на сцену натурализма некоторые живописцы утеряли чувство цвета и способность радоваться цвету, то нет никаких оснований подозревать в этой беде народ, зрителей.

Полезно вспомнить, что цветное кино широко распространило свою продукцию, так и не решив основной задачи — грамотной передачи цвета; что, с точки зрения здорового человеческого восприятия, все цветное кино на сегодня — это сплошной брак и надругательство над вековой культурой живописного мастерства.

То обстоятельство, что и сейчас многие зрители предпочитают черно-белое кино и открыто это заявляют, служит убедительным доказательством, что изобретение цветного кино на существующем его этапе не завершено и не способно еще создавать доброкачественные произведения.

Те радости цвета, которые театр способен доставить зрителю, неисчислимы, особенно если его цветовой язык является не самоцелью, а служит основной задаче спектакля — раскрытию его идейного содержания.

И если театральные художники не всегда используют предоставленные им богатейшие возможности, то это беда, а не вина театра.

Таким образом, основные, недостижимые для всех репродукционных видов зрелищных искусств (кино, телевидение, радио) преимущества **{226}** театра заключаются в двух положениях: в активном и почетном положении зрителя как участника игры и в праве зрителя в полную силу пользоваться своими органами чувств: видеть, смело всматриваясь, слушать, чутко вслушиваясь, использовать весь диапазон отпущенных человеку природой способностей к восприятию внешнего мира.

И несомненно, лишь та театральная система сможет окончательно восторжествовать и вернуть современному театру полное признание зрителей, которая, опираясь на коренные преимущества театра, сможет, вместе с тем, найти такие новые формы театрального зрелища, которые обращались бы к привычкам и способностям восприятия, развившимся у зрителя наших дней, воспитанного в современных ритмах жизни, а не повторяли бы приемы, новаторски звучавшие в XIX веке.

Для этого многое из старой театральной эстетики надо будет откинуть как ненужные ограничения и, в поисках новых форм, подчинить исследовательскую мысль основной задаче: найти такие средства театрального представления, которые полнее, яснее, подробнее доносили бы замыслы автора и театра, чем могли сделать приемы, известные нам ранее.

Современный театр героически выдерживает конкуренцию с «механическими» видами зрелищ, пользуясь техникой XVIII века (на этом уровне находится техническое оборудование большинства театров), только частично освоив достижения XIX — электрическое освещение.

Переворот, произведенный в возможностях театра электрическим светом, появление которого обогатило дремлющую силу театра, нисколько не нарушив его серьезности, подсказывает нам, что право каждого театра — пользоваться современной ему техникой.

И для осуществления ряда насущных задач нашего театра возможности новой техники могли бы оказаться решающими.

Если бы мировой технической мысли дали возможность полностью переключить свои усилия с задач разрушительных на задачи созидательные и она смогла бы принимать заказы от культурных организаций, то она несомненно справилась бы в короткие сроки с решением таких очень важных для современного театра технических проблем:

1. Крупный план в театре. Возможность, не прерывая действия, показывать в сильном увеличении лица актеров действующих, а не заснятых заранее.

2. Дематериализованный театральный фон. Единственная существующая сейчас реальная возможность — черный бархат не нейтрален, потому что он черный и воздействует как черный.

**{227}** Каждый художник театра знает, как драгоценно было бы это «ничто» в тех частых случаях, когда именно ничего и не надо, и как компромиссны все известные нам средства нейтрального фона.

3. Вопросы техники сцены и ее оборудования являются не столько технической проблемой, сколько принципиальной, так как все театры мира отстали технически от того уровня техники, которая в каждой стране применяется в других, «более серьезных» предприятиях.

Даже в театрах СССР, которые, ввиду государственной поддержки, находятся в неизмеримо более благополучных условиях, эта техническая отсталость дает себя чувствовать; что же говорить о театрах в буржуазных странах, которые вырождаются и количественно и качественно.

Вместе с тем оборудование сцены, дающее исчерпывающие возможности смены мест действия (а достичь этого не столь сложно), в корне изменило бы ритмы спектакля и формы его построения.

Однако в ожидании этого завтрашнего дня театра, который — будем верить — наступит вместе с укреплением мира на земле, художникам театра надо работать сегодня в тех условиях, которые существуют.

И если мы сегодня не всегда можем освободиться от технических трудностей, то от теоретических ошибок мы можем и должны отделаться собственными усилиями.

1958

## {228} Сцена вокруг зрителя[[81]](#endnote-80)

Вы были бы очень удивлены, если бы увидели, что кто-то собирается ехать в Ленинград… на перекладных! Ведь давным-давно прошли те времена, когда Радищев ехал из Петербурга в Москву целый месяц. Нынче можно купить билет на «ТУ‑104» и через 55 минут оказаться в Москве. В наш век одна мысль о том, что кто-то собирается в Ленинград на лошадях, кажется дикой. А вот внутреннее устройство современного зрительного зала и сцены, почти не изменившееся с XVIII века, почему-то никого не удивляет. Действительно, наши лучшие театры, например, Ленинградский театр драмы имени Пушкина, Московский Малый театр, были построены полтора века назад, и с тех пор только небольшие усовершенствования изменяли сцену.

Чтобы понять неудобства современной сцены, нужно во время антракта заглянуть за кулисы. В узких проходах с трудом разворачиваются громоздкие декорации. В последний момент обязательно теряется, скажем, пистолет, из которого должен застрелиться главный герой… Гаснет свет. Со сцены убегают последние рабочие, заведующий постановочной частью вытирает холодный пот со лба. И каждый раз он искренне удивляется, если не получается «накладок»: не упадет дерево, не обвалится дом или рабочий не забудет молотка на изящном дамском столике.

**{229}** Но это еще далеко не все недостатки театрального здания. Зрительный зал строился с установкой «на царскую ложу». Сколько неудобных мест в театре! В партере с боковых стульев видна только часть сцены. А о «галерке» и говорить не приходится. Только студенческий энтузиазм в состоянии преодолеть ее «прелести».

У нас систематически строятся новые театры, клубы, дома культуры. Почему же мы должны и на этих новых сценах придерживаться традиций XVIII века? На наш взгляд, надо строить новые театральные здания по принципиально новым проектам.

Представьте себе, что сцена расположится вокруг зрительного зала. На кольце шириной в пять метров смогут разместиться сразу все декорации. Это позволит вести спектакль динамично, не понадобятся длинные, утомительные антракты.

В таком здании можно использовать всю современную театральную технику: люки, трюмы, подъемную раковину оркестра — одним словом, взять все лучшее, что есть в современном театре.

Кольцевая сцена имеет огромные преимущества: она создает иллюзию горизонта (как на панорамном экране), и поэтому со всех мест зрительного зала, расположенного амфитеатром, будет прекрасно видно.

Преимущества нового проекта ясны. Но, может быть, эта идея утопична, потому что этот театр будет настолько дорог, что его не имеет смысла и строить? Расчеты НИИ общественных сооружений в Москве показали, что стоимость постройки старого и нового театров одинакова.

Хочется верить, что театральные здания нового типа будут созданы в недалеком будущем в Москве, Ленинграде и других наших городах.

1960

Во всяком сложном искусстве, — а в наше время искусство театрального художника располагает таким обилием приемов, накопившихся за многие века и у разных народов, что его нельзя не признать сложным, — важнее всего разобраться в простейших основах, в тех основных предпосылках, которые, будучи правильно определены, дают возможность для самых далеких, разнообразных и богатых выводов.

## {230} Художник и сцена[[82]](#endnote-81) Пособие для молодых художников и для взрослых режиссеров

Главным выразительным средством в театре является действующий актер. Однако законы человеческого зрения не позволяют зрителю рассматривать актера изолированно от того фона, на котором он будет действовать.

Фон этот никогда не может быть несущественным, незамечаемым. Он не может не оказывать влияния на впечатление зрителя. Самый вид актера, его внешность, костюм, грим, маска, атрибуты также влияют на восприятие зрителя. Устройство сценической площадки — гладкий пол, лестницы, повышение планшета, мебель и ее расстановка, любой предмет, находящийся на сцене и видимый зрителем, — с одной стороны, определяет движения и действия актера, а с другой стороны, само по себе оказывает влияние на восприятие спектакля. Способы освещения спектакля — белый или цветной свет, яркое или слабое освещение, **{231}** включение и выключение тех или иных источников света — это также мощное средство воздействия на зрителя.

Зрители воспринимают спектакль в современном театре при помощи зрения и слуха. Отдельные опыты, производившиеся в зарубежных театрах, — включить запахи в набор театральных средств, пока не привились, и нет уверенности, что театр будущего будет серьезно пользоваться этим средством.

Организация всей той части спектакля, которая воспринимается глазами — внешность актеров, устройство и убранство сценической площадки, освещение спектакля, — все это область работы театрального художника, область, за которую он несет творческую ответственность.

Свою работу художник обязан проводить в полном согласии с режиссером, который ставит спектакль.

Взаимоотношения режиссера и художника нередко складываются негладко, и поэтому полезно вкратце указать, на какой основе они должны складываться.

Режиссер является главным ответчиком за спектакль. Следовательно, последнее слово должно оставаться за ним.

Для того, чтобы художник в театре мог полезно работать для спектакля, он обязан предварительно проделать ту же подготовительную работу по изучению пьесы, что и режиссер. Он не должен отставать от режиссера в понимании идеи пьесы, ее конструкции, образов действующих лиц и в анализе сценического действия.

С другой стороны, художник, как мастер изобразительного искусства, должен уметь конкретно воплощать в предметы, формы, цвета и линии режиссерские задания общеидейного, психологического характера.

От режиссера никогда не следует требовать конкретного уточнения этих заданий. Он может потребовать радостного пейзажа на сцене, не зная и не решая, из каких элементов этот пейзаж сложится. Или трагического костюма, не подсказывая форму и цвет, которые в нужном сочетании дадут трагический эффект.

Однако при определении характера сценической площадки самое тесное взаимопонимание режиссера и художника необходимо потому, что построение сценической площадки полностью определяет мизансцены — движения актеров и, с другой стороны, все, из чего построена декорация, и дает в сумме тот зрительный эффект, за который отвечает художник спектакля.

В целях наиболее продуктивного творческого контакта между режиссером и художником следует пожелать такого построения учебных наших театральных вузов, чтобы в будущем молодые режиссеры **{232}** приходили в театр достаточно подготовленными в области понимания изобразительного искусства, а молодые театральные художники были бы достаточно знакомы с основами режиссуры.

И для режиссеров, и для художников театра, особенно такого театра, который оставляет за собой право на движение вперед, на поиски новых приемов, который не довольствуется продолжением какой-либо единственной традиции, кажущейся ему непогрешимой и годной на все времена, совершенно необходимо разобраться в тех основах театрального искусства, которые действительно на ближайшее время могут считаться незыблемыми и нерушимыми, чтобы, твердо опираясь на эти основы, свободно и смело пускаться в поиски неизведанного.

Поговорим же об этих основах.

### Сцена и зал

Разнообразнейшие типы театральных помещений прошлого и настоящего, любые известные нам проекты еще не осуществленных театров — так же, вероятно, как и еще не опубликованные и даже не созданные проекты, — исходят из одной и той же цели: каким образом сделать театральное зрелище удобным для обозрения достаточного количества зрителей. Количество это может меняться под влиянием различных условий здания, но обычно оно во много раз превосходит количество участников спектакля.

Интересно, что социальный строй всегда оказывал влияние на те требования, которые предъявлялись к театральному помещению.

Демократический характер древнегреческого государства породил амфитеатр, зрители которого находились в относительно равноправном положении при восприятии спектакля; феодальный строй европейских государств XVI – XIX веков ставил ярко выраженную задачу классового размежевания внутри театрального помещения. Характерным примером такого феодального здания могут служить бывшие императорские театры в России, в которых до наших дней расположены, не без значительного ущерба для их творческой деятельности, наши академические театры.

Можно себе представить, что в основу их постройки положены такие соображения:

1. К сожалению, количество «благородной» публики в городе слишком мало, чтобы она могла ежедневно наполнять зрительный зал. Следовательно, скрепя сердце придется пойти на то, чтобы на спектакли пускать и плебеев. Однако примем все меры, чтобы эти экономически необходимые плебеи были физически разобщены с чистой публикой. Для этого дешевые места в верхних этажах (ярусах) **{233}** имеют отдельные входы прямо с улицы, не сообщаются с главным фойе, обставлены твердыми скамьями, за которыми устроены огражденные барьером стоячие места.

2. Места для благородной публики расположены в партере и в нижнем ярусе лож. Центральным и лучшим зрительским местом является царская ложа, расположенная в самом центре зрительного зала против сцены. Именно в адрес этой ложи и планируется все убранство сцены, строятся все декорации.

Разница в положении зрителя и в условиях, в которых он смотрит спектакль, разница между восприятием зрителя, купившего дорогой билет, с тем, который сидит на дешевом месте, особенно велика в этих императорских театрах. Первым рядам зрелище подается как на блюдечке, а что видно с пятого яруса, дирекцию театра не интересует: «Скажите спасибо, что вас вообще пустили в театр, перегибайтесь через барьер, чтобы увидеть хоть краешек сцены, задыхайтесь в жаре испарений всего зала — зато вы в императорском театре!»

Наша страна имеет много театральных зданий, которые даже в глухих провинциальных городах строились на протяжении всего прошлого века в подражание императорским. Это неудивительно, потому что классовая структура всей страны была едина и какие-нибудь волжские или сибирские купцы и денежные магнаты с не меньшей силой старались отгородиться от простого народа, чем петербургская знать от гостинодворских приказчиков.

Гораздо досаднее, что эти феодальные, по существу, театры в большом количестве строились и в советское время и даже строятся сегодня, ввиду косности наших архитекторов, которые часто проектируют новые театральные здания в полном отрыве от ведущей театральной общественной мысли и при очень слабом представлении о современной роли советского театра.

Радостным исключением является, пожалуй, вполне современный по типу зрительный Зал имени Чайковского в Москве, в котором любой зритель, занявший одно из 1600 мест этого зала, почти с одинаковой точки зрения и в одинаковых удобствах смотрит спектакль. К сожалению, этот зал лишен… сцены, которая заменена эстрадой, притом совершенно не оборудованной механикой для смены ее обстановки.

Итак, главным современным требованием при планировании зрительного зала можно считать создание максимально приближенных условий восприятия спектакля для всех зрителей, как в оптическом, так и в акустическом отношениях.

Далее: чем меньше устает зритель физически, чем ему удобнее сидеть, чем чище воздух в зале, чем лучше оборудованы все подсобные **{234}** зрительские помещения — фойе, буфеты, гардеробы, чем удобнее транспорт, соединяющий театр с жилыми районами, тем больше остается у зрителя сил на восприятие спектакля.

Наблюдения показывают, что в театрах с неудобным гардеробом, в котором создаются очереди, у зрителей развивается очень вредная для театра привычка вскакивать со своих мест за несколько секунд до окончания спектакля, чтобы первыми встать в очередь.

А если буфет устроен так, что для получения стакана газированной воды тоже нужно простоять в очереди, то посещение театра сопровождается серией принудительных очередей и иные зрители предпочитают от этого уклониться, а это очень невыгодно для развития театрального искусства.

Но перейдем теперь к сцене.

Для того, чтобы возможно большему количеству зрителей сцена была видна, ее с давних времен стали повышать над уровнем партера. Однако было замечено, что при горизонтальном партере задние ряды уже не видят низа сцены, ног актеров, мизансцены на полу. Тогда стали пол зрительного зала повышать по мере удаления от сцены, то есть в какой-то степени возвращаться к системе амфитеатра. Чрезвычайно важным вопросом является также решение боковых зрительских мест, которые очень неудачны во многих существующих театрах.

Если зрительный зал слишком широк по отношению к ширине сцены, то с боковых мест вы можете не увидеть почти половины сцены. И только довольно неглубокий треугольник на переднем плане сцены обозревается со всех мест зала. Такое устройство, разумеется, очень обедняет решение сценической площадки, не позволяя обыгрывать всю глубину сцены.

Будем, однако, в дальнейших рассуждениях исходить из примеров средней по качеству сцены, не очень плохой и не очень хорошей.

Зрительные границы сцены — сверху, с боков и снизу — образуют так называемое зеркало сцены. (Это условное старинное название никакого отношения к обычному понятию зеркала не имеет).

Бока его слева и справа называются порталами. Зеркало сцены, подобно раме, ограничивает поле зрения зрителя. Пропорции зеркала сцены — отношение ширины к высоте — вещь для каждого данного театра неизменная, и далеко не всегда она оказывается удачной. Хотя поле зрения зрителя из ряда мест бывает шире, чем плоскость зеркала сцены, и зритель кроме сцены одновременно охватывает взглядом и часть зала со зрителями, внимание его обычно ограничено именно этим самым зеркалом сцены.

Поэтому формат этого зеркала имеет большое значение для композиции всего сценического зрелища, которое приходится художнику **{235}** организовывать в его пределах. Во многих старых театрах недостаточная высота видимой части сцены создает то ощущение придавленности, с которым очень трудно бороться художнику. По-видимому, в новых театрах следовало бы при их постройке требовать от архитекторов, чтобы высота портала сцены была бы не менее двух третей ее ширины.

Сцена отделяется от зрительного зала занавесом. Хотя в отдельных случаях, при специальном режиссерском задании, можно и обойтись без занавеса вообще, в нормальное оборудование театра занавес должен непременно входить. Он позволяет скрыть от зрителя приготовления к спектаклю, открытие занавеса отмечает четко начало спектакля, равно как четкая концовка действия достигается путем его закрытия.

У нас приняты занавесы двух родов: опускающиеся сверху и сдвигающиеся с боков из-за порталов. При любой системе к занавесу можно предъявить такие требования:

а) чтобы занавес имел несколько скоростей своего хода, что само по себе дает очень выгодный сценический эффект;

б) чтобы он был достаточно плотен и служил бы для звукоизоляции зала от сцены. (Неизбежные порой звуки перестановки декораций очень нарушают порядок спектакля и рассеивают внимание зрителей).

В ряде современных спектаклей возникает потребность физического соединения сценической площадки со зрительным залом — для выхода актеров в публику или для их появления из зала на сцену. Поэтому при оборудовании театра полезно учесть устройство хорошо вкомпонованных архитектурно лесенок-переходов, не бросающихся в глаза зрителям и составляющих как бы часть оформления зрительного зала.

Оркестровая яма, отрицаемая во многих театрах, на мой взгляд, должна непременно входить в построение зрительного зала. При постановке музыкальных спектаклей, водевилей и т. д. никакой посаженный где-то на сцене оркестр не может заменить классическое расположение актеров, обращенных к зрителям, перед дирижером, одновременно следящим за оркестром и за исполнителями.

Правда, в спектаклях, лишенных сопровождения оркестра, пустая оркестровая яма производит унылое впечатление и напрасно отдаляет актеров от первого ряда зрителей. Лучшим выходом из положения является капитальное устройство, позволяющее быстро превращать оркестровую впадину в просцениум, расположенный на одном уровне со сценическим планшетом.

Лучшим, хотя и не очень простым устройством для этого является подъемный пол оркестрового помещения, в верхнем своем положении достигающий уровня сцены.

**{236}** При поднятом просцениуме актеры имеют возможность подходить еще ближе к зрителю, что бывает иногда важно для спектакля.

### Отношение художника к сцене

Прямоугольник сценического зеркала, в который вписывается спектакль с его декорациями и движущимися актерами, мог бы рассматриваться художником как некая ожившая картина, которую можно решать средствами живописной композиции, планируя декорации и актеров в этом прямоугольнике, точно так же как художник-живописец компонует свое живописное полотно.

Это рассуждение было бы правильно при одном только условии: если сцена, декорации и актеры были бы плоскими, двухмерными, как двухмерна картина, написанная на холсте.

Однако эффект плоской картины может создаться от сценического зрелища только для небольшой группы зрительских мест, расположенных как раз в центре зала против центра сцены.

Со всех прочих мест — а их подавляющее большинство в зрительном зале — сцена воспринимается уже не как плоскость сценического зеркала, а как пространство, отделенное порталами сцены от зала, в худшем случае — как коробка с достаточной глубиной, имеющая не только заднюю стенку, но и ясно видимые бока.

Это простое и неизбежное обстоятельство можно, пожалуй, назвать самой главной основой работы театрального художника, отличающей его творчество от творчества живописца, графика-иллюстратора, художника, создающего стенные росписи и т. д., другими словами — от всех тех видов изобразительного искусства, в которых плоскость картины является такой же первоосновой.

Это обязательное ощущение театральным художником пространства сцены непременным условием входит в каждый шаг его работы в театре.

Однако различные приемы оформления спектаклей заставляют театрального художника выработать в себе и свободно пользоваться несколькими разными пониманиями сцены. Попробуем их описать. Приемы эти не имеют точных научных названий, и мы будем их называть условно.

### Живописно-иллюзорный подход

Такой подход был выработан в театре XVII – XIX веков, был очень распространен в эпоху расцвета живописных декораций, применялся всеми великими русскими театральными художниками от Поленова до Головина и Кустодиева.

**{237}** Основой декорации являлся живописный эскиз — двухмерное произведение живописи, а при перенесении его на сцену (уже в сценических масштабах) принимались все меры, чтобы как можно больше приблизить впечатление от сцены к тому, которое получилось от эскиза, скрыть от зрителя реальную глубину сцены. Разбивка эскиза на планы, перенесение его отдельных частей на ряд плоскостей, расположенных на различной глубине сцены, производились в качестве неизбежного средства для того, чтобы живые трехмерные актеры могли поместиться в сценическом пространстве. Если бы на свете существовали плоские актеры, которые могли бы скользить по плоской картинке, то это было бы идеальным для живописно-иллюзорного подхода к сцене.

Разумеется, мы намеренно упрощаем здесь описание такого понимания сцены, чтобы яснее показать самую его суть. И в живописной декорации создавалась иллюзия некоего живописного пространства, которая, однако, разрушалась с точки зрения всех мест в зрительном зале, кроме самых центральных. С боковых же мест зрелище разбитой на планы картины, части которой уже не сливались в единое целое, всегда представляется очень неубедительным и разрушающим всякое художественное впечатление.

В чистом виде живописная, разбитая на планы декорация сохранилась в наши дни только в балетных спектаклях, где нужна обширная пустая сцена, свободная для танцев. В драматическом же театре такую условность изображения можно считать окончательно умершей, потому что вся современная режиссерская мысль работает в другом направлении, в другом понимании основ сценического пространства. Это другое понимание представляет себе сцену как откровенное трехмерное пространство.

### Сцена — пространство

Основные принципы этого подхода к сцене, разработанные в молодом советском театре в 20‑х годах нашего века такими режиссерами, как Мейерхольд, Вахтангов, Таиров, сводились к следующему.

Трехмерный, объемный актер может действовать не на мнимой живописной плоскости, а в трехмерном же пространстве. Не будем скрывать этого, не будем маскировать пространство под плоскость. Движения актеров тоже трехмерны, они двигаются не только вправо и влево, но вперед и назад.

Мало того, если заменить плоский планшет живописного театра рельефом сценической площадки, по которому актеры могут передвигаться **{238}** еще вверх и вниз, то выразительность актерского движения во много раз увеличивается.

Характер сценической архитектуры — тех построек, которые по решению художника и режиссера возникнут на сцене для данной постановки, определит и характер будущих мизансцен — движений актеров.

Движение по гладкой наклонной плоскости будет иным, чем прыжки с возвышений, фигура актера, повышающаяся при его подъеме по лестнице, даст иной эффект, чем его ход по ровной плоскости, построение больших мизансцен в нескольких плоскостях на разной высоте может позволить зрителю видеть большое количество актеров, одновременно находящихся на сцене и не закрывающих друг друга.

Первые же опыты в этом направлении доказали в те годы несомненное преимущество изломанного пространства площадки перед обычным плоским или даже слегка наклонным к зрителю полом сцены.

Подобно хорошей архитектуре и монументальной скульптуре, рассчитанной на обозрение со всех сторон, конструктивное, как тогда это называлось, оформление сцены могло бы с одинаковым эффектом рассматриваться со всех мест зрительного зала. Иногда оно даже выносилось вперед, в самый зал, и эти выдвинутые вперед части, окруженные зрителями, также не проигрывали во впечатлении, так как они были законченными объемными предметами и не пытались втискиваться в плоскую картину живописной декорации.

Когда актер был признан основным выразительным средством театра, появилась потребность устранить из поля зрения все лишнее, случайное, отвлекающее внимание от актера.

В самом деле, в подобной живописной декорации актер зрительно оказывался одним из многих живописных пятен, линий и узоров, притом далеко не самым ярким и крупным.

Прежде чем глаз зрителя, оглушенный яркостью и сложностью живописной картины на сцене, мог отыскать актера, проходили драгоценные мгновения сценического времени. Но даже и после его обнаружения декорации часто очень мешали следить за сценическим действием, причем тем сильнее возникала эта помеха, чем ярче и красивее были декорации.

Возникла мысль о полном уничтожении декораций и о полном доверии к актеру как единственному средству информации зрителя обо всем происходящем на сцене. Актер на нейтральном фоне казался идеалом решения этого вопроса.

Однако, если мы уберем декорации со сцены, мы еще не получим нейтрального фона, мы увидим опять совершенно ненужные нам предметы — **{239}** кирпичную стену в глубине сцены, части его технического оборудования, — все это снова будет отвлекать наше внимание. Чистый нейтральный фон, на котором с особой четкостью вырисовывалась бы фигура актера, как цветной силуэт на белой или цветной бумаге, — вот та потребность, которая логично возникла при перенесении центра внимания на актера.

Так возник впервые еще в начале нашего века спектакль в сукнах — сцена, прикрытая сзади и с боков гладкими полотнищами без раскраски, без картинок, без узоров. Но в сукнах не обнаружилась достаточная мера нейтральности, они имели свои контуры, видны были границы между отдельными сукнами, под влиянием сценического освещения ясно вырисовывались складки материи. Следующим этапом в поисках нейтрального фона были: «горизонт» — гладко натянутое вокруг всей сцены полотнище, лишенное складок и границ, и черный бархат — изобретение Станиславского, обладавшее еще дополнительными плюсами в области нейтральности. Свойство черного ворсистого бархата, как и его суррогатов, — минимальное отражение света. Практически черные бархатные сукна на сцене при правильном освещении сливаются в один общий безграничный фон, в котором нигде ничего не вырисовывается. Одновременно можно достаточно ярко осветить действующих актеров, причем отраженный от освещенных актеров свет уже не отражается от бархатного фона. При этом следует только следить за тем, чтобы прямые лучи осветительных приборов не «лизали» бархат.

Еще до опытов Станиславского такой прием использовался в различных ярмарочных аттракционах; при его помощи создавались всякие «волшебные» эффекты в виде безголового человека с собственной головой в руках или невероятных прыжков танцовщика, которого сзади поддерживал и переносил по сцене невидимый зрителю партнер, целиком одетый в бархатный костюм и маску, сливавшийся полностью с черным бархатом фона.

Черный бархат прочно вошел в обиход советского театра и до сих пор применяется во многих спектаклях.

Однако и у этого великолепного приема есть один недостаток: этот нейтральнейший из возможных фонов не нейтрален психологически.

Невозможно самому опытному зрителю полностью отделаться от ненужных порой ассоциаций условной черноты на сцене с темнотой, мраком, ночью, с тем угнетающим в какой-то мере впечатлением жути и страха, которое каждый из нас сохраняет с детских времен, когда темная комната не внушает доверия.

**{240}** И сколько бы мы ни убеждали зрителей и самих себя, что черный фон на сцене — просто сценическая условность, которая ничего не значит сама по себе, мы легко убедимся на практике, что замена изобразительного фона в сцене, происходящей ночью на кладбище, черным бархатом пройдет очень удачно, ничуть не нарушая заданного настроения, а попытка изобразить на том же нейтральном фоне при помощи нескольких деталей ярко освещенную комнату или прогулку в полдень в веселой комедии не принесет нам должного удовлетворения.

Проблема по-настоящему нейтрального фона, нейтрального, как матовое стекло, без единой линии или пятна, поддающегося равномерному освещению, еще не разрешена. Возможно, что проникновение на сцену новых синтетических материалов какого-нибудь неизвестного еще нам сегодня пластика, способного без стыков и швов окружить все поле зрения сценического пространства, позволит решить эту важную задачу.

Допустим, однако, что с тем или иным приближением эта задача решена, как она решалась и решается во многих современных постановках.

Допустим, что мы добились такого нейтрального фона, который позволяет нам обращать внимание только на то, что на этом фоне находится, совершенно не замечая самый фон.

И тогда окажется, что такой фон полезен и даже необходим не только в целях полного отказа от изобразительных декораций, но, наоборот, для создания особого рода декораций, о которых пойдет речь ниже.

### О лаконичной декорации

В применении к искусству театра очень важно вспомнить об одном обстоятельстве, которое нередко упускалось из виду поборниками натуралистического театра, а именно о фантазии зрителя.

На многих примерах можно проследить, что в разных областях искусства мы получаем особенное удовлетворение как раз в тех случаях, когда рассказ художника, писателя, скульптора, актера, рождая в нас яркие образы, оставляет нам возможность их доработать, дорисовать силами собственной, возбужденной талантом автора произведения, фантазии.

Если мы возьмем для примера книжную иллюстрацию, допустим, какого-нибудь известного произведения, то слишком конкретное изображение героев — точный портрет Анны Карениной, лермонтовского Демона или братьев Карамазовых — почти непременно вызовет наш протест, так как каждый читатель по-своему дорисовывает в своем воображении эти образы.

**{241}** Восковая фигура Петра I в Эрмитаже, вероятно, более достоверна, чем любой его памятник, и вместе с тем она отвратительна своей исчерпывающей конкретностью.

Если бы можно было разыскать и сфотографировать точное место, с которого Левитан писал свою картину «Над вечным покоем», то фотография этого пейзажа была бы безусловно подробнее, чем его изображение на картине великого русского художника, однако можно с уверенностью сказать, что на фотографии не осталось бы ни покоя, ни вечности.

Другими словами, подробное документальное изображение, не оставляющее никакой работы для нашей фантазии, лишено возможности эмоционально на нас воздействовать.

Музыкальная картина боя, грозы, детских игр, изображенная композитором, будет для нас в тысячу раз убедительнее, чем точная звукозапись с натуры тех же событий.

Следовательно, в любом искусстве создание художественного образа в представлении слушателя или зрителя происходит путем выбора необходимого количества выразительных деталей, а не при помощи воссоздания точной жизненной картины.

Это соображение, примененное к театру, открыло большие возможности для создания такого оформления спектаклей, в котором тщательно отобранные детали обстановки с успехом заменяют попытки воссоздать на сцене «точную» обстановку действия.

Если путем создания нейтрального фона в максимально доступном его приближении к нейтральности, не отвлекающей нашего внимания, мы устранили со сцены все конкретные и конкретно ощущаемые тряпки, занавески и пр., то мы можем рассматривать сценический фон как чистую бумагу, на которой помещается минимум выразительных средств, необходимый для создания с помощью фантазии зрителей соответствующей образной картины.

Попробуйте на чистом листе бумаги нарисовать парус и несколько камней, и любой зритель скажет вам, что это берег моря. Два дерева и садовая скамейка непременно обратятся в представлении зрителя в уголок сада, хотя бы вокруг них и не было ничего, кроме чистой бумаги.

Какие же требования в большинстве случаев мы предъявляем к театральной декорации?

1. Создавать для актеров условия, наиболе выгодные для игры в этом спектакле, в этом акте, в этой сцене.

Этому служат удачно организованная поверхность сцены и отбор таких предметов, физически общаясь с которыми актер может найти наиболее верные условия для своего существования на сцене.

**{242}** 2. Информировать зрителя о месте действия. Восприятие зрителем действия пьесы очень облегчается, если при поднятии занавеса зритель без колебания определяет, где происходят события, которые ему собираются показать.

Если декорация слишком подробно сообщает эти сведения зрителю, нередко рассматривание обстановки затягивается настолько, что зритель не успевает следить за начавшимся действием.

Если лаконизм изображения доведен до того, что зритель не может сразу понять, что же это перед ним — улица, скалы или комната, то такая декорация-ребус также отвлекает и раздражает зрителя. И только точное решение с правильным определением количества необходимых информирующих зрителя деталей способно быстро сообщить зрителю, где будет происходить действие, направить все его внимание на восприятие игры актеров, то есть действия.

3. Хорошо решенная декорация должна еще сообщить зрителю, к какому жанру будет относиться спектакль: следует ли воспринимать события серьезно или как шутку, надо ли настраиваться на веселый лад или приготовиться к восприятию трагедии.

Эту третью функцию — ее можно было бы назвать жанровой информацией — чаще всего упускают из виду слабые и неопытные художники, и на нее надо обратить особое внимание.

Если читатель вспомнит свои самые сильные театральные впечатления, он заметит, как бывает приятно в театре, когда при первом открытии занавеса характер декорации — ее яркость, жизнерадостность и веселье — безоговорочно обещает вам, что вы увидите веселые происшествия, спектакль будет развиваться в мажорном тоне, что на лицах ваших соседей уже заиграла улыбка, что все вместе с вами приготовились радоваться и смеяться.

Не менее приятно бывает, когда открывшаяся перед вами декорация ясно говорит вам, что будут развиваться серьезные, может быть, трагические события и что вам надо настроиться на их восприятие, в этот торжественный момент начала спектакля вас предупредили, что шутить сегодня не собираются, вы увидите сильные страсти и большие чувства.

И хуже всего, когда жанрово нейтральные декорации — изба как изба, стул как стул — решительно не дают возможности определить, к чему же, собственно, готовиться, на что настраиваться.

Даже точные исторические места, изображаемые на сцене, должны подвергаться воздействию жанра. И набережную Невы, и вид на улицу Горького в Москве по-разному придется изображать, не лишая эти места узнаваемости, в зависимости от того, оказались ли эти места действия сценами из оперетты или из серьезной драмы.

### {243} Работа художника над спектаклем

Каждого не театрального художника, увлеченного искусством театра, можно научить искусству оформления спектакля.

Но как бы человек ни был увлечен театром, он не станет театральным художником, прежде чем не сделается художником вообще.

Правда, бывает и так, что режиссер сам оформляет свой спектакль, не будучи художником. И если спектакль в остальных своих элементах — пьеса, режиссерский замысел, актеры — на должной высоте, то не исключена возможность появления на свет произведения, достойного внимания зрителей. Однако никогда внешняя сторона такого спектакля не достигнет уровня произведения искусства.

И поскольку мы говорим здесь об искусстве оформления спектакля, мы будем обращаться к художникам — молодым и зрелым, опытным и неопытным, с дипломами и без них, — которым еще не знакома область театра, но которых увлекает это сложное искусство.

У каждого театрального художника свой метод работы, и было бы неблагоразумным пытаться найти некий единый рекомендуемый подход к этому делу.

Все, что автор данной статьи может на себя взять, это поделиться собственным опытом, рассказать о своем методе работы, в надежде, что кому-либо это сможет пригодиться.

Самое главное, как думается, это правильно распределить этапы работы, установить наиболее выгодную для дела последовательность рабочих моментов.

### Знакомство с пьесой

Каждый может читать предложенную для оформления пьесу, сколько ему понадобится, но первое чтение лучше производить без всяких записей, без всяких забот и мыслей о сцене. Надо получить непосредственное впечатление от драматического произведения, увлечься им, почувствовать, в чем его самые сильные стороны, чем оно нравится вам и понравится зрителю. Это общее впечатление, не передаваемое словами, создает образ пьесы. Его следует запомнить и, может быть, даже записать, так как при дальнейшей работе, при выписке места действия, действующих лиц, необходимых для спектакля предметов и т. д., в заботах и хлопотах этот первый образ может и потускнеть в памяти.

Последующее — деловое — изучение материала должно свестись к рабочим, по возможности наиболее наглядным выпискам с ясным делением на акты, картины и т. д.

**{244}** Если пьеса сложна по материалу, если вам еще не известны те слагаемые, из которых будет впоследствии складываться ваше оформление (например, историческая пьеса или классика той эпохи, по которой вы в данный момент не располагаете еще нужными сведениями), то все равно не следует откладывать следующего этапа — создания набросков, черновиков, фиксирующих ваше первое впечатление от образа пьесы.

Таким способом формируется ваше личное, непосредственное восприятие внешнего образа пьесы, которое надо отложить и сохранить.

После сбора материалов, просмотра альбомов, книг, посещения музеев, изучения истории постановок этой пьесы, если она классическая, после напитания вас эпохой и ее стилем, архитектурой, бытом, костюмами, после получения всех этих необходимых сведений надо вторично обратиться к периоду черновиков, которые будут уже совсем другими. После того, как вы остановитесь на нужном вам решении, следует посмотреть на свои первые наброски. Очень часто бывает, что в самых первых рисунках, в чистом виде непригодных, заключено, однако, нечто ценное, упущенное в дальнейшей разработке.

#### Черновики

Техника чернового рисунка должна отвечать следующим требованиям.

1. Рисунок нужно непременно делать в пропорции, совпадающей с зеркалом сцены. Тогда вам не грозит беда порчи всей найденной композиции при переходе к чистовым эскизам.

2. Черновики можно делать любым материалом — жирным и мягким карандашом, кистью, пером, углем, но с обязательным условием, чтобы черновик делался быстро. Чтобы основное построение композиции, основную мысль вы могли бы быстро зафиксировать достаточно членораздельно и перейти к следующему варианту.

Размер таких рисунков не должен быть велик. Только на маленьком рисунке — хоть в 10 – 15 см величиной — вы будете вынуждены избегать деталей и фиксировать главное.

Многим неопытным молодым художникам мешало поначалу то, что слишком подробно и длительно разрабатываемые черновики превращались в подробные, хотя и нерешенные эскизы, отнимавшие много времени и энергии не по существу.

А черновиков надо делать много. И обязательно с вариантами.

Даже если 18‑й черновик показался вам наконец удачным, отложите его и попробуйте сделать иначе. И если новая проба получается хуже, вернитесь к отложенному и разрабатывайте его дальше.

**{245}** 3. Вероятно, самое правильное — делать эти черновики сразу в цвете: гуашью, акварелью, цветными карандашами — материалом, позволяющим быструю работу. Правильно это потому, что надо приучать себя мыслить полными зрительными образами, обладающими формой, цветом и материалом, а не решать сначала форму, а потом отдельно — цвет.

Хорошо, когда изобразительная мысль рождается полнокровно.

Если бы зрительные образы, рождающиеся в голове художника, можно было бы выразить словами (обычно этого не бывает), то звучало бы это примерно так:

«А поставлю-ка я на фоне ярко-голубого неба красную черепичную крышу с белой трубой. А сверху будет свешиваться золотистая ветка клена. А на веревке будет развеваться белье: малиновая юбка, пестрые косынки, а снизу — подсолнухи…»

Или: «Огромная стена из дикого серого камня… Черный провал ворот. Лиловатое голое дерево без листвы… Темно-зеленый плющ слева ползет снизу по стене к маленькому окошечку на самом верху, из которого свисает полосатый матрас. Белый с красным».

При таком комплексном мышлении вам не придется мучительно раздумывать над уже утвержденным вами черно-белым черновиком: а какого цвета будет тот или иной предмет.

В своей работе я не всегда придерживался этого правила, которое горячо рекомендую другим. Но я старался, даже рисуя одноцветным материалом, знать для себя, что этот предмет, изображаемый черной тушью, уже заведомо для меня — красный, а тот — зеленый.

4. Рисуя черновики и придерживаясь, как было сказано выше, пропорций зеркала сцены, в остальном не следует ничем стеснять свою фантазию. Не надо думать о том, что сцена плохо оборудована. Или что дирекция театра предупредила вас об очень малом количестве денег, отпущенном на постановку, или что спектакль делается для выездов и все должно быть очень легко собираемым.

История доказывает, что из удачно найденного решения спектакля можно с небольшим ущербом сделать любой упрощенный вариант. И наоборот: из заботы о дешевизне, портативности, легкости без настоящего творческого решения, рожденного с полным увлечением, ничего хорошего никогда не будет.

Огромную ошибку делают те режиссеры или директора, которые в начальной стадии работы художника, заглядывая в макетную или в мастерскую, еще не восприняв как следует замысел художника на данном этапе, приговаривают: «Только, пожалуйста, попроще и чтобы меньше материалов ушло… Что? Опять станки!» и т. д.

**{246}** 5. Первые черновики могут быть понятны только самому художнику. Это своего рода стенография, в которой никто не обязан разбираться. Однако окончательные черновики уже должны быть понятны если не всем, то во всяком случае режиссеру.

Именно на этом этапе самостоятельная работа художника должна войти в полный контакт с режиссерами. Но только показ режиссеру готового решения полезен и никак не может быть заменен рассказом художника режиссеру о том, что художник думает сделать. Метод рассказа очень часто приводит к печальным недоразумениям.

И вот наконец замысел художника, выраженный в черновиках, дополненный рассказом, утвержден режиссером. Теперь художник может приступить к выполнению оформления в чистом виде.

Самым полезным на этом этапе явится переход к макету.

Удобно устроившись перед подмакетником, обязательно точно отражающим пропорции сцены во всех трех измерениях, с видимой зрителю частью и невидимой (арьерсцена, «карманы» и т. д.), художник должен увидеть свой черновик расположившимся в пространстве, а увидев, зафиксировать в черновом макете.

Во многих крупных театрах есть свои специалисты макетчики, которые, обладая большим искусством модельного дела, прекрасно зная сцену, оказывают большую помощь художнику театра.

Однако ни в коем случае начинающему художнику не следует рассчитывать на такую помощь, а надо все делать самому.

Автор этой статьи работает в своем театре уже много лет с первоклассным мастером макетного дела — А. В. Соллогубом[[83]](#endnote-82), который является великолепным помощником на всех этапах работы. Однако в первые 10 – 12 лет своей работы он, автор, все макеты резал, клеил, строил и расписывал сам, проводил освещение в подмакетник. Сам выбирал материалы и фактуры для макета. И он, автор, убежден, что именно таким способом он овладел искусством оформления спектаклей в той мере, в какой это ему удалось.

И только тогда, когда художник накопит достаточный опыт работы в пространстве, он может позволить себе роскошь квалифицированной помощи.

Кстати, о масштабе подмакетника и, следовательно, макета. Многочисленные наблюдения показывают, что наиболее удобным масштабом является отношение 1 : 20 к натуральной величине будущих декораций.

Этот масштаб позволяет художнику достаточно тщательно отделать все детали, не превращаясь в ювелира.

Он очень удобен также для всех дальнейших расчетов при переводе макета в декорации.

**{247}** Молодому художнику следует также с самого начала усвоить разницу между черновым и чистовым макетом и знать, что ему придется делать и то и другое.

В черном макете основное — быстрота его возведения, ценою многих компромиссов. Для того чтобы как можно скорее наметить в пространстве основные положения чернового эскиза, можно пользоваться любыми наиболее податливыми материалами и предметами. Мягкий картон, который легко резать ножницами, коробки от папирос, глина, воск, готовые части старых макетов (если они есть под рукой), которые относительно и временно подходят (лестницы, пандусы, станки).

Одновременно уже на этом этапе очень полезно иметь 4 – 5 простых электролампочек на длинных шнурах, которые можно обернуть цветным целлофаном, и, подвешивая в разных местах, определять принцип будущего освещения.

Надо только помнить, что при работе с макетом нужно соблюдать осторожность в пожарном отношении, не оставлять эти лампочки надолго включенными и т. д.

Еще до начала самых первых манипуляций с черновым макетом необходимо изготовить несколько масштабных фигурок, желательно объемных, в крайнем случае плоских — в характере спектакля — и расставить в макете.

Только рядом с такой фигуркой каждая часть макета будет звучать осмысленно и будет всегда проверяться основным мерилом всякой архитектуры, в том числе сценической — человеческим ростом.

Очень часто черновой макет делают из таких материалов, которые не поддаются хорошей окраске. Мне кажется допустимым и вовсе не окрашивать этот черновик, держа живописную сторону в уме, чтобы скорее перейти к чистовому макету.

#### Чистовой макет

Я глубоко убежден, что тот художник, который не ценит материала, не умеет своими руками резать, клеить, полировать, не получает физического наслаждения от прикосновения к разным поверхностям, от точной линии обреза, от идеально ровного покрытия краской или лаком, от точной формы в пространстве, — никогда не станет хорошим художником театра.

Подобно тому, как многие поэты, сочиняя стихи, по многу раз повторяют вслух отдельные строки, чтобы точнее ощутить их ритмы и созвучия, художник в работе над чистовым макетом проверяет уже в физических условиях свои замыслы.

**{248}** Поясню примерами.

Допустим, что в черновом эскизе предусмотрен эффект тонких голых сучьев и веток на фоне светлого неба.

Никакое рисование не приблизит так художника к физическому ощущению задуманного эффекта, как самостоятельное и любовное приготовление из тонкой проволоки этих самых веток, примерка их в макете, проверка с освещением и т. д.

Или вы задумали грубую стену из дикого камня, по которой так хорошо ложатся косые лучи света.

Простая картонка в черновом макете определила размеры и форму этой стены. Но, глядя на эту картонку и соглашаясь с ее показаниями, вы не испытываете еще никакого удовольствия. Она плоская, гладкая и холодная.

Но вот в чистовом варианте, повторив ее в прочном материале (доска, толстый картон) и найдя любыми способами нужную вам имитацию поверхности — пасту, мастику, замазку, крупу, рваную бумагу, вы покрываете этим вашу стенку и даете ей срок, чтобы она высохла. Назавтра, убедившись, что опыт удался, вы окрашиваете ее в заданный цвет, не повредив поверхности, и наконец она перед вами такая, о которой вы мечтали. Грубая, шероховатая, тяжелая. И если вам хочется долго на нее смотреть — смотрите. Вместе с физическим удовольствием, которое вы получаете, вы незаметно для себя расшифровываете другие детали макета. Вам уже ясно, что большая ветка дерева, которая по вашему эскизу свешивалась перед стенкой, должна быть несколько темнее, чем на эскизе, и немного меньше закрывать стенку, что каменные ступени, ведущие из арки в стене, должны быть круче и что вместо шести ступеней достаточно пяти, а это большая разница на сцене!

Или, в третьем случае, вы предугадали в черновике красивую линию уходящего в перспективу карниза в круглом зале. Но на эскизе эта линия — просто овал, нарисованный на плоской бумаге. В макете — это форма, расположенная в пространстве, подчиненная уже перспективе макета, но в результате она должна дать тот же эффект, который задуман вами в черновике. Усердные поиски многих вариантов, многих выкроек из толстой бумаги или тонкого картона помогут вам найти то верное решение, которое уже начнет вам доставлять удовольствие. А при переходе на чистовой макет только самое тщательное выполнение этой трудной формы, ее отделка, окраска, нахождение нужной поверхности, при большой затрате труда, дадут нужный результат; в макете появится верно найденный элемент, доставляющий вам наслаждение и диктующий остальным, еще не решенным частям свои требования и условия.

**{249}** От чернового макета возможен и другой путь — к чистовому эскизу.

Если способ оформления, избранный художником, включает в себя в большой степени живопись, то после проверки расположения частей оформления в пространстве художник может прямо заняться большим чистовым эскизом.

Однако в первые десять-пятнадцать лет профессиональной работы в театре гораздо полезнее все решать в чистовом макете, с масштабными фигурками и светом, по возможности похожим на сценический.

#### Варианты макета

Преимущество макета над чистовым эскизом заключается еще и в удобстве проверки возможных вариантов, которую нельзя себе позволить при написании эскиза.

Уже почти готовый макет вы можете бесконечно варьировать, то передвигая отдельные его детали, то подставляя разные варианты фона, то меняя освещение.

Полезно даже поступать так: придя к финалу работы и зафиксировав его — отметив расположение частей макета на планшете, расстановку источников света и запомнив получившийся эффект, — посвятить некоторое время поискам еще новых вариантов, новых ракурсов, положений, с тем, быть может, чтобы с радостью сказать себе: «Нет, старый вариант был лучше. От добра добра не ищут».

Я заметил, что эта поговорка имеет особую ценность после произведения тщательных поисков и ни в коем случае — до!

#### Сдача макета

И вот наконец макет готов. Для того чтобы он получил юридическое право на жизнь, чтобы он стал моделью для постройки декораций, он должен быть принят, одобрен, утвержден заказчиком — режиссером, художественным советом, дирекцией театра.

Истинные качества сделанного оформления выясняются окончательно на спектакле, но сегодня тоже решительный день — жизнь или смерть данному решению, данной работе.

Несколько организационных и тактических советов молодым художникам.

1. До показа макета театральным властям необходимо его отдельно сдать режиссеру и достичь при этом полной солидарности. Все конфликты должны быть улажены, и между вами двоими должен установиться нерушимый союз.

**{250}** Самое большее, что можно себе позволить, — в одной-двух деталях, не больше, заранее условиться, что будут показаны два варианта, одинаково приемлемых для художника и режиссера и предоставляемые на выбор общественности.

Очень плохо делают те режиссеры (а такие встречаются), которые, обо всем договорившись с художником, меняют свое мнение уже на художественном совете, подпадая под то или иное влияние.

Следует запомнить, что переделки в искусстве далеко не всегда полезны. И часто переделки ради переделок — чтобы не обидеть директора или не поссориться с председателем месткома — портят хорошее произведение.

Если в театре, в котором работает художник, установилась традиция непременных поисков и переделок под диктовку коллективного заказчика (это очень принято, например, в МХАТе), то тут уже для спасения искусства можно применять хитрость — очень почтительно прислушиваться, обещать продумать совет и поискать решение и добиваться одобрения «в целом».

Практика показывает, что 90 % почтенных советников уже назавтра забывают о своих самых настойчивых указаниях. Но в отношении остальных 10 % всегда можно найти такой вариант, который, отличаясь от первоначального, не портил бы макета.

2. Следует подчеркнуть, что качество изготовления макета и эскизов и подача того и другого имеют огромное значение для успеха на сдаче.

Эскизы, хорошо наклеенные, с удачно найденными полями, чистота передней стенки подмакетника — все это имеет громадное значение. Хорошее оформление эскизов и макетов — это уважение к зрителям, за которое они всегда платят таким же уважением.

### О костюме и гриме

Внешность действующих на сцене актеров — одна из первейших забот театрального художника.

Решается она обычно в эскизах, на которых изображен персонаж в полный рост, в характерной для него позе, в костюме и гриме.

Хотя на практике нередко приходится художнику давать для выполнения разными цехами отдельно рисунки костюмов, гримов, обуви, головных уборов и игрового реквизита, но только тогда можно быть спокойным за правильное решение, когда предварительно создан комплексный эскиз, где все это собрано вместе и надето на живого человека — актера, по возможности со сходством с настоящим исполнителем.

**{251}** Создание такого общего эскиза должно безусловно начинаться с серии черновиков, причем самое правильное — решить сначала в черновиках костюмы всех исполнителей, а потом уже приступать к разработке каждого. Не касаясь подробно большого и сложного вопроса — создания театрального костюма, хочется указать на некоторые второстепенные на первый взгляд, но очень важные практически условия:

1. При рисовании эскиза нужно взять себя в руки и хладнокровно проверить пропорции человеческой фигуры. По непонятным причинам 100 % начинающих театральных художников, приступая к эскизам костюмов, вероятно от увлечения существом вопроса, грубо нарушают пропорции и замечают это только тогда, когда эскиз уже исправить нельзя.

2. Огромное значение для оценки эскиза работниками театра и особенно исполнителями имеет качество рисунка в изображении лица персонажа.

Предупреждения о том, что грим будет нарисован отдельно, что на общем эскизе это чисто условное обозначение, не производят никакого впечатления.

И если молодая актриса, которая должна изображать в спектакле еще более молодую героиню, увидит на эскизе художника хорошо решенный костюм, надетый на какую-то уродину, она забракует эскиз и, главное, будет совершенно права.

Ибо эскиз персонажа, помимо всех его рабочих функций — указаний портным, парикмахерам и сапожникам, как им шить, кроить и тамбуровать, — имеет и еще одну важнейшую функцию: зрительно сообщить актеру то, о чем режиссер ему говорит на словах, вдохновить его образом, который ему предстоит еще создать на сцене, но на который уже можно посмотреть на этом листе бумаги.

Поэтому хороший эскиз персонажа (или, как неверно вошло в обиход, «эскиз костюма»), будучи совершенно ясным для практического использования, должен одновременно быть произведением изобразительного искусства, увлекающим воображение его первых зрителей — режиссера и актеров.

Работая над гримом, нужно иметь в виду два главных условия:

1) чем легче и проще грим, тем удобнее и свободнее актеру в нем играть;

2) чем ярче и выразительнее грим, тем легче и удобнее актеру строить образ своего персонажа, тем больше грим дает возможностей самому актеру перевоплощаться.

Эти два противоположных, казалось бы, условия и определяют основу искусства грима.

**{252}** Рисуя эскиз грима, непременно следует помнить лицо того актера, для которого вы его делаете. Рисовать эскизы грима, не зная еще исполнителя, невозможно.

Самое правильное — легко набросать по возможности похожий портрет актера и потом поверх него рисовать те изменения, которых вы хотите добиться при помощи грима.

Этот способ приучает реально подходить к задаче, не теша себя невыполнимыми мечтами.

Так, например, нарисовав похоже в профиль курносого актера, вы свободно намечаете, какой нос можно ему прибавить и какая форма вам нужна. И наоборот, если у актера в жизни большой нос, вы будете твердо помнить, что это условие непреодолимое и что ваше решение грима должно с этим условием считаться.

Труднее всего рисовать эскизы гримов для молодых и прекрасных актеров, которые будут изображать молодых и прекрасных героев современных пьес, и, разумеется, будут это делать со своими собственными лицами.

Однако на общем, «комплексном» эскизе нужно очень осторожно обращаться с лицами, чтобы их не испортить. В этих случаях, если трудно нарисовать их такими же красивыми, как в жизни, можно прибегнуть к той схематизации, которая так успешно разработана рисовальщиками модных журналов.

### Работа художника на сцене

После утверждения работы художника театром начинается следующий этап — выполнение декораций мастерскими. Художнику обычно приходится проделать еще дополнительную работу по расшифровке принятых эскизов и макетов до такой степени, чтобы всем цехам, которым придется строить и расписывать декорации, выполнять бутафорию, шить костюмы и делать парики, все было совершенно ясно.

Для этого делаются точные чертежи планировок, указывающие, как расположатся декорации каждого акта или картины на площади сцены, вычерчиваются в точном масштабе все части декораций, которые должны быть выстроены, даются отдельные рисунки бутафории, тоже с точным указанием размеров, рисуются отдельно эскизы гримов с париками и т. д.

Непосредственное наблюдение художника за выполнением оформления имеет громадное значение для успеха всего дела. Это необходимо по многим причинам. Во-первых, никакой самый подробный чертеж или рисунок не может в точности передать замысел художника **{253}** во всех его деталях, во-вторых, в процессе выполнения художник, видя возникающую в натуральных размерах деталь оформления, может еще внести некоторые усовершенствования, улучшить пропорции, уточнить отделку, окраску и т. п.

Особенно важно такое непосредственное наблюдение при производстве тех частей оформления, которые непосредственно касаются актеров, — мебели, лестниц, станков. Только в натуральном масштабе все эти предметы могут быть до конца проверены.

И вот наконец наступает торжественный момент, когда впервые художник видит на сцене оформление, выполненное по его проектам.

Для художника с небольшим еще опытом — это день больших радостей и разочарований. При самой тщательной подготовке и выполнении декораций неизбежны сюрпризы для их автора — хорошие и плохие.

То просторная в макете декорация окажется тесной на сцене, то — наоборот. По одной лестнице оказывается трудно ходить, на другой слишком высоки перила и т. д. Очень многие из таких ошибок удается исправить путем лучшей расстановки отдельных частей декорации на сцене, другие требуют уже капитальных переделок, очень нежелательных по материальным соображениям и понижающих, кроме того, авторитет художника в коллективе.

Главное, чего надо добиваться художнику, это достаточного времени для работы над декорациями на сцене до появления в них актеров. Не все режиссеры это понимают и часто портят оформление, лишив художника нужных монтировочных репетиций.

Когда декорации наконец расставлены и пригнаны, нужно хотя бы примерно установить их освещение.

Вторично это освещение придется выправлять, уже следя за действующими на сцене актерами, заботясь об их хорошей видимости из зрительного зала. Важное предупреждение: идеальное освещение, наиболее выгодное для вида декорации, в очень редких случаях совпадает с выигрышным освещением для актеров.

Поэтому, начав с «идеального» освещения, необходимо идти на компромисс, так как если актеры будут плохо видны из-за недостаточного освещения, то спектакль может вообще провалиться.

Иногда приходится прибегать к такому приему: сначала показать зрителям декорации, выгодно освещенные, а затем, буквально через несколько секунд, переходить на тот свет, который необходим для актеров.

Если этот прием удачно применен, то он оказывается очень выгодным. Если занавес открывается, когда на сцене никого еще нет, то зритель имеет возможность увидеть красоту декорации. Когда выходят **{254}** актеры, интерес зрителя сразу на них переключается, и, наблюдая за ними, зритель уже меньше обращает внимания на декорацию, запомнив ее, однако, в том виде, в каком она была ему показана до выхода актеров.

Присутствие художника на всех или почти на всех сценических репетициях с актерами очень желательно, так как это дает возможность находить по ходу репетиции различные усовершенствования, иногда очень полезные для спектакля.

Опыт показывает, что самая подробная предварительная разработка макета, освещения, мизансцен и т. д. никогда не может целиком создать и предугадать все обстоятельства зрелища, которое возникнет на сцене с декорациями в натуральную величину и с живыми актерами.

И только в этой последней стадии работы над спектаклем в реально существующих условиях можно сделать те последние выводы и принять те окончательные решения, которые иногда могут сыграть важную роль в судьбе спектакля.

И когда спектакль наконец выпущен и идет на сцене, гражданский и профессиональный долг художника, независимо, служит ли он на постоянной работе в этом театре или приглашен на постановку, — держать спектакль в сфере своего внимания, заходить время от времени на спектакль и проверять состояние оформления, добиваясь ремонта изношенных частей, следя за точностью установленного освещения, гримов и т. п.

Такое придирчивое и внимательное отношение художника к своему спектаклю нередко вызывает раздражение в постановочной части театра, однако этим не надо смущаться, потому что в конце концов такое раздражение неизбежно выливается в уважение и во всеобщее убеждение, что с этим художником надо считаться и получше следить за состоянием его оформления, а то не оберешься хлопот!

### После спектакля

Только систематическая, постоянная работа в театре может сделать из одаренного художника хорошего театрального художника.

Эпизодические экскурсии художников-станковистов в театр не давали чаще всего значительных результатов.

Вероятно, объективная трудность работы на сцене — слияние произведения художника с другими компонентами театрального искусства — позволяет художнику стать мастером театра только в результате достаточной практики.

Хотелось бы дать несколько советов начинающим художникам театра о том, как добиться творческого роста от работы к работе.

**{255}** 1. После выхода спектакля в свет, независимо от его удачи или неудачи, подвести итоги своей работы. Даже если вас за нее очень хвалили на обсуждениях и в прессе, в ней не могло не быть тех или иных просчетов, ошибок и упущений с вашей стороны.

Можно о них не кричать, если, на ваше счастье, их не заметили, но сами-то вы их видите? Не закрывайте на них глаза, запомните или даже запишите. Другой раз вы не повторите этих ошибок.

2. Даже в случае очень большого успеха, выпавшего на вашу долю, остерегитесь повториться в следующей работе. Эта следующая работа должна вас освежать и радовать непохожестью на предыдущую, новыми приемами, новым подходом.

Конечно, опыт, достигнутый на первой работе, надо использовать на пользу следующих, но, опираясь на многое проверенное, непременно ставьте себе другие задачи, диктуемые новой пьесой и способные лучше всего ее выразить.

Поставьте себе за правило, даже достигнув большого опыта в работе, даже став известным театральным художником, в каждой новой работе пробовать хоть 5 % неизведанного: новый материал, еще вами не испытанный, новую механику смены декораций и, самое главное, свежий и неизведанный творческий подход к оформлению спектакля, хотя бы в деталях.

С того дня, когда вы постигнете театральную технику и наиболее верные приемы, вы сможете работать уверенно и не волнуясь, будучи спокойным, что все получится.

Но с этого дня вы рискуете стать скучным, нетворческим художником, работа которого не будет двигать театральное искусство вперед, а постепенно будет навевать ту мертвящую скуку, которая всегда исходит от всякого «академизма», от «апробированного» когда-то и ныне умершего искусства.

Опирайтесь в ваших работах на свой опыт и повышающееся мастерство — это ваше право. Но пусть в каждой новой работе обязательно будет хоть в каком-то фрагменте, хоть в какой-то части элемент риска, исследования, эксперимента. Пусть в каждой новой работе, помимо удовлетворения нужд спектакля, помимо выполнения заданий режиссера, вы добавочно выясняете хоть маленький уголок неисследованного на сцене, делаете хоть небольшой вклад в сумму наших знаний о театре и его возможностях.

«Я на сцене пробовал все!» — такую фразу слышал я в молодости от одного известного и очень довольного собой режиссера. И он действительно был уверен в том, что он все испытал, все применял и что искусство им исследовано до конца.

**{256}** И он был отчасти прав: то узкое и ограниченное искусство, которому он служил, было им хорошо проверено, почему его спектакли и бывали такими добросовестно скучными. А о существовании другого, широкого, ему неизвестного искусства он и не подозревал в силу своей академической косности и ограниченности.

К сожалению, деятели искусств, остановившиеся в своем развитии, часто именно в этот период достижения бесплодности обретают прочное положение на служебной лестнице, делаются «авторитетами» и сами верят в свою ценность для общества.

Если бы не это досадное обстоятельство, то заявление: «Я испробовал все!» — было бы равнозначно официальному заявлению о переходе на пенсию.

3. Очень полезное упражнение для автора оформления спектакля: хорошенько запомните последнюю репетицию — «прогон всей пьесы» до перехода репетиций в ваши декорации. Сравните (но только честно сравните!) свое впечатление от нее с впечатлением от спектакля.

И непременно окажется, что во многих отношениях декорации, костюмы, грим, свет — все это очень пошло на пользу второго впечатления.

Но вместе с тем так же непременно окажется, что каким-то сценам, кускам, моментам оформление повредило.

Вынужденная пауза для перемены декораций нарушила ритм спектакля в одном месте.

В другом — наличие бытово оправданных и даже как будто необходимых предметов на сцене заслонило игру актеров, так четко видную до появления ваших декораций.

Наконец, чрезвычайно удачный на эскизе и в выполнении костюм настолько отвлекает на себя внимание, что каждый раз, когда вы смотрите эту сцену, вы так и не можете заметить, о чем говорит здесь актер. А до появления вашего прекрасного костюма на актере вы сами очень любили эту его сцену.

Все эти наблюдения полезны не только потому, что кое-что из замеченного удается иногда исправить. Даже когда ошибка уже непоправима в идущем спектакле, объективное признание самому себе в том, что решение было не совсем верное, вооружает художника для дальнейших работ более точным ощущением — что полезно, а что вредно бывает для спектакля.

4. Большой школой является также возможность посмотреть ту же пьесу в другом театре и в другом оформлении. В этих случаях очень сильна привычка художника к своему решению, которое часто кажется ему вернее и лучше чужого.

**{257}** Однако очень полезно, даже признав свое общее превосходство над другим художником, все-таки спросить себя, какие же детали, какие фрагменты решены в другом спектакле вернее, находчивее, удачнее.

5. Если театральный художник хочет совершенствоваться и расти, он обязан сам заботиться о сохранности своих эскизов после их использования в театре. По закону эскизы художника являются его собственностью и театр оплачивает гонорар художнику за право их использования на сцене, возвращая их после работы автору оформления.

Бережное хранение своих работ, ремонт и восстановление пострадавших эскизов, а иногда и специальное повторение их для выставок дают художнику возможность следить за своим творческим ростом и добиваться все более и более высокого качества от постановки к постановке.

Очень полезно также хранить и фотографии с выполненных декораций. Если театр не заботится о своем архиве сам, то художник должен овладеть несложным искусством фотографа и самостоятельно фиксировать уже осуществленные работы.

Очень важно заняться этим с самого начала своей деятельности. Обычная ошибка молодых художников состоит в том, что они спохватываются с большим опозданием и первые работы остаются незафиксированными.

Автор этих строк сам совершил подобную ошибку и теперь очень жалеет, что не может посмотреть на то, какой вид имели его первые работы на сцене.

6. Только по мере практической работы в театре молодой художник начинает понимать, чего ему не хватает в его мастерстве, в его личном художническом хозяйстве для успешной работы.

Бывает и так, что при выросшем понимании чисто театральных задач эскизы страдают от несовершенного владения рисунком или плохое знание перспективы заставляет художника уклоняться от таких решений, которые ему самому кажутся наиболее правильными, но которые ему непосильны для изображения. Все эти беды безусловно преодолимы, если только их терпеливо и упорно преодолевать.

### Перспективы развития советского театрально-декорационного искусства

Когда освоена техника работы, когда преодолены первые трудности, когда молодой художник чувствует себя уже самостоятельным **{258}** и готовым не только быть грамотным и профессионально годным, перед всеми пытливыми молодыми художниками неизменно встает большой и важный вопрос: в каком направлении двигаться, какие большие задачи надо решать поверх текущих надобностей очередного спектакля?

Это большой и важный вопрос, который может служить темой для любого количества дискуссий, выступлений, статей и семинаров.

К счастью, никто из наших современников не обладает пророческим даром, чтобы точно определить искусство завтрашнего дня, однако, с другой стороны, основы этого искусства закладываются сегодня, и если сегодня мы не уделим должного внимания подготовке и выяснению наших взглядов, то и завтра мы не получим нужного нам искусства.

Из каждодневной театральной практики можно все-таки сделать выводы о том, чего нам сегодня не хватает и куда должно двигаться наше искусство, чтобы оказаться действительно гибким и мощным инструментом для воплощения на сцене драматургии будущего.

Здесь будут изложены те предположения, которые кажутся автору бесспорными, хотя и являются, конечно, его личной точкой зрения.

Для краткости они будут изложены по пунктам, касаясь судеб всего театрального искусства в целом.

#### 1. Разнообразие и многожанровость

Можно считать доказанным за последние годы, что наш народ хочет иметь богатое, разнообразное и многожанровое искусство.

Главным тезисом в этой точке зрения является то положение, что на основе одной и той же идеологии могут возникать соревнующиеся течения в искусстве, что все богатство восприятия мира нельзя выразить одной только канонизированной школой в искусстве, что деятели искусства, в равной и полной мере патриотичные и граждански безупречные, стоя на единых идейных позициях в политике, могут защищать различные методы в своей творческой работе и что только народ должен сам определять, какие произведения искусства ему ближе и ценнее.

Из этого можно сделать вывод, что мы скоро увидим драматургические школы разных течений, в которых последователи Островского будут соревноваться с учениками Гоголя, наследники Вишневского, Олеши, Шварца — с продолжателями стиля Тренева, Корнейчука, Погодина, в которых будут развиваться и расти новые ветви от богатых корней русской и мировой классики.

**{259}** Естественно, что различные драматургические школы вызовут к жизни и разные режиссерские направления и, наконец, — разные театры, резко отличающиеся друг от друга своим творческим лицом.

А это значит, что у наиболее сильных творчески театров будут расти ученики, последователи, собственные теоретики и что все составные элементы театрального искусства также будут по-разному эволюционировать.

Это значит, что молодые люди, увлеченные театральным искусством, будут не просто стремиться в театр, а только в определенный театр, близкий их идеалам в искусстве.

Следовательно, рост театрального искусства будет происходить в атмосфере соревнования, защиты своих творческих позиций, активного утверждения своих идеалов в искусстве. А такая атмосфера очень строго устраняет всякое ремесленное и равнодушное отношение к искусству. К этому надо быть готовым каждому, кто захочет занять по праву, а не по диплому только место в советском искусстве будущего.

#### 2. Техника

Рано или поздно наша театральная техника включит в себя основные достижения современной науки, перестав довольствоваться достижениями XVIII века, как это происходит сейчас.

Появятся новые театральные здания, рассчитанные на новые потребности искусства, базирующиеся на современной эстетике и на современной драматургии.

Вероятно, тогда проблемы, которые сейчас отнимают на свое решение львиную долю усилий театрального художника — смена декораций, совершенное освещение, крупные планы, иллюзорность декораций (в тех случаях, когда она окажется нужна), динамика сценической площадки, — все они будут технически разрешены еще при сооружении театрального здания и его оборудовании и на долю художника придутся вопросы, непосредственно определяющие образное решение спектакля.

Эти реформы технической базы театра вооружат театр невиданными сейчас средствами защиты от конкуренции кино и телевидения и помогут театральному искусству занять еще более значительное место в духовной жизни людей.

Одновременно это повысит обязательный технический уровень, необходимый для театрального художника, а также позволит зрителям предъявлять художнику более строгие требования.

В настоящее время наша театральная эстетика во многом искажена поправками на техническую бедность театров, даже академических **{260}** (так как они размещены все без исключения в устаревших зданиях), поправками на снисходительное отношение к искусству, которое самую современную мысль вынуждено воплощать в обветшалых формах.

Мы уже настолько привыкли к этому постоянному анахронизму, что часто не отдаем себе отчета в таких уродливых явлениях, как попытки наиболее передовых режиссеров искать зерна будущего театра в помещениях, в лучшем случае годных в качестве исторических заповедников старинного театра.

И насколько же изменятся все наши критерии оценок, все наши требования к формам театрального искусства, когда мы увидим наши лучшие театры размещенными в новых современных зданиях, в которых окажется возможным и легким воплощение самых заветных мечтаний режиссуры и художников театра!

Эти перспективы еще слишком мало учитываются и нашими профессионалами, и в наших театральных учебных заведениях, в которых несомненно полезная задача — подготовка молодых специалистов к конкретной практической деятельности в очень плохих условиях необорудованных сцен с самым низким уровнем техники — заслоняет другую, немаловажную задачу — готовить молодые кадры к ясному пониманию необходимого прогресса в театре, к переводу техники советского театра из XVIII века в конец XX!

Трудно, однако, сомневаться в том, что техническая реконструкция советского театра все-таки будет осуществлена и что зрители коммунистического общества будут располагать зрелищными помещениями, оборудованными на высоком уровне технического прогресса, свойственного всему этому обществу в целом.

Но для успешного внедрения новой техники нужна не только сама техника с ее аппаратами, машинами, агрегатами, но и психологическая подготовка работников театра к пониманию необходимости этой новой техники, эстетическая подготовка молодых кадров, вызывающая стремление к скорейшему созданию этой новой техники.

Стоит вспомнить о том, что самые передовые теории ракетного полета были разработаны К. Э. Циолковским в самой отсталой из крупных европейских стран — в царской России. Однако этот парадокс, вызвавший в свое время немало насмешек над Циолковским, в итоге привел к тому, что первое место в мире в области космических полетов все-таки заняла Россия!

Таково значение творческой мысли, передовых взглядов даже тогда, когда на первый взгляд обстановка неблагоприятна для реализации этих мечтаний. Передовая мысль побеждает, сколько бы возражений она ни вызывала у «благоразумных» людей!

#### {261} 3. Роль театра в обществе

Но самое главное, к чему надо себя готовить молодым кадрам, любящим театр, — это к той роли, которую будет выполнять театр в коммунистическом обществе.

Нет никакого сомнения, что когда советский театр достигнет настоящего расцвета, вооруженный передовой техникой, он займет в нашей жизни место важнейшего идеологического фактора, призванного ставить и решать вопросы взаимоотношения людей, новой морали, философии и эстетики.

Идеологическая роль нашего театра уже сейчас резко отличается от того назначения, которое выполняется театром в капиталистическом обществе.

Давно уже никого не удовлетворяет чисто развлекательное назначение искусства, если оно не несет прогрессивной мысли.

Даже в самых легких развлекательных спектаклях мы хотим видеть зерно умной и доброй мысли, мы хотим, чтобы из всякого спектакля зритель мог бы вынести для себя что-то полезное для его жизни, верную точку зрения, правильный ориентир и руководство к действию.

Если даже несовершенное еще сегодня театральное искусство — и сейчас уже мощный способ достижения идеологического прогресса, то театр, достигший настоящих высот искусства, будет оказывать огромное воздействие на общество.

Развивая технику искусства, находя новые выразительные средства, новые приемы и стилистику, деятели театра — драматурги, режиссеры, художники и актеры будут исходить в своем творчестве из самого увлекательного начала — из возможности непосредственно влиять на формирование новых поколений, свободных от ограниченности, лицемерия и других родимых пятен, с которыми нам еще приходится встречаться.

И в каждом нашем шаге в театре мы должны проверять себя — в какой мере наша работа двигает наше общество вперед к этому будущему.

1962

## {262} Слово говорящей стены[[84]](#endnote-83)

Как сообщает нам археология, изобразительное искусство появилось впервые на отвесных скалах и стенах пещер — на удобных для обозрения больших плоскостях, расположенных вертикально.

В дальнейшем, когда человечество слезло с деревьев и, выйдя из пещер, переселилось в города, формы изобразительного искусства бесконечно усложнились — от миниатюрной графики почтовых марок до всех разнообразных сокровищ салонов Художественного фонда. Однако древнейший инстинкт — украсить хорошо видимую вертикальную плоскость (в наше время это стены домов) — продолжает действовать.

И тут сталкиваются две тенденции: благородное стремление архитекторов видеть эти стены чистыми и пустыми (в Ленинграде, например, со всех стен Невского проспекта убраны рекламные щиты) и прямо противоположная тяга прохожих жадно рассматривать все то, что на стене появляется.

Искусство художественной рекламы оказывается в сложном положении. Трудно широко развернуться, когда принимаются все меры к тому, чтобы даже постоянные вывески, обозначающие почтовое отделение или аптеку, стали совершенно незаметными. И если в результате радуется архитектор, то менее доволен гражданин, который спешит послать телеграмму или заказать лекарство.

**{263}** Мы хорошо знаем, до какого безобразного состояния доведены многие зарубежные города разнузданной и крикливой рекламой, за которой уже не видно и самого города. И следует всячески приветствовать эту заботу об эстетической гигиене стен наших городов.

Однако, вероятно, возможно и более сложное решение, учитывающее неприкосновенность величественных стен памятников архитектуры с одновременным использованием пустых и скучных городских стен для художественной рекламы.

Ведь помимо рокового вопроса — вешать или не вешать уместно еще и решить, что стоит вешать, а чего не стоит?

В рекламе заинтересованы две стороны: торгующие организации (в самом широком смысле слова — от фирм, выпускающих новые товары, до музеев и стадионов) и потребители, ищущие информации — что купить и куда пойти.

Всякая реклама дает такую информацию — более или менее выразительную и полную. Но та же самая реклама помимо своей информационной ценности может являться художественным произведением или не являться таковым. Более того, она может быть и произведением антихудожественным.

И если мы предположим, что вся наша реклама поднимется до уровня искусства (что этому жанру отнюдь не противопоказано!), то и наши взгляды на ее место в городе могут измениться.

Из всех видов городской уличной рекламы меня больше всего интересует театральный плакат.

История этого искусства, развивающегося в Европе уже третье столетие, показала, что оно часто падает, переставая быть искусством, но периодами расцветает, занимая почетное место в музеях изобразительного искусства. Вспомним о Тулуз-Лотреке, о Валентине Серове, о великолепных плакатах Центрального театра кукол под руководством С. Образцова, о ряде современных мастеров в Польше, во Франции.

На мой взгляд, удачный театральный плакат может сообщить зрителям гораздо больше, чем рекламная информация. Когда плакат сделан художником — автором оформления спектакля (к чему я постоянно призываю молодых художников и своих учеников), он может стать самым первым этапом экспозиции спектакля, доносящим до публики идею спектакля, его жанр, стиль сценического решения — и все это образными средствами изобразительного искусства. В этом случае известная формула «спектакль начинается с вешалки» — заменяется более выгодной: «спектакль начинается с плаката». Ведь прежде чем попасть к вешалке, нужно еще захотеть пойти в театр, а это желание нередко может быть подсказано удачным плакатом.

**{264}** Многие наши крупнейшие театры вооружились доктриной о неприличии для них художественного плаката как несолидного средства рекламы.

Но у каждого театра свое лицо, своя творческая программа, и я не собираюсь в данном случае навязывать свою точку зрения!

Хочу только добавить, что быстротекущее и скоропортящееся театральное искусство не до конца еще исчерпало возможности своего исторического фиксирования. А в этом очень важном для будущих поколений деле удачный и талантливый плакат может сделать много.

Культура и расцвет искусства театрального плаката — начинание в равной степени увлекательное и для творческой жизни наших театров, и для городских архитекторов. И, самое главное, для приобщения к театру широких контингентов зрителей.

1968

## {265} Я — закоренелый реалист[[85]](#endnote-84)

Сегодня интересно было бы поговорить об общей принципиальной тенденции развития нашего искусства оформления спектакля, тем более что в этой области сейчас есть о чем поговорить.

Лет пятнадцать назад… опасение формализма загнало всякую работу в сфере оформления спектакля в документальный натурализм, что привело к большой скуке, унынию, однообразию в этом виде искусства. Мы могли заметить на обзорных выставках за 50 лет, что за 20 – 30‑е годы есть очень много хороших материалов. Потом… работ много, а выставлять, по сути, нечего, все они похожи друг на друга, все одинаковы.

В период после XX съезда партии и в декорационном искусстве началось оживление. Но на сегодня, мне кажется, существует две опасности. Одна опасность старая — это возвращение к унылому документализму, когда режиссер и художник оформляют спектакль так: есть пьеса, в пьесе ремарки, эпоха известна, и начинается вялое сочинение чего-то на основании этих авторских указаний. И другая, противоположная опасность — это то абстрагирование декораций от эпохи, от автора, от всего на свете, которое наблюдается у ряда молодых режиссеров. В некоторых московских спектаклях такие опыты можно наблюдать.

**{266}** Мне кажется, что в самых сложных и запутанных эстетических вопросах… время от времени необходимо возвращаться к первоистокам рассуждений.

Я видел как-то в Москве в Театре имени Ленинского комсомола, когда там работал молодой театральный режиссер Эфрос, «Снимается кино…» Э. Радзинского[[86]](#endnote-85)… Если в пьесе не все до конца ясно, то все-таки достаточно многое понятно, и можно с интересом следить за развитием действия. Вместе с тем решение спектакля чем только может мешает этому интересу.

В этой пьесе по ходу действия события происходят на квартире у кинорежиссера, на киностудии и в доме у девушки, в которую этот режиссер влюбился. Может быть, это и не замысловатые для оформления места действия. Но все же чрезвычайно важно точно понять, где происходит та или иная сцена спектакля.

Помню такой эпизод. Вся сцена заставлена старыми, амортизированными на киностудии прожекторами, имеется железная лестница, почти вертикальная, направленная в артистическую ложу. Занавеса нет (элементарное требование «хорошего тона», чтобы занавеса не было). И постоянно выходят люди, что-то говорят. У меня лично половина внимания в начале каждой сцены уходила на то, чтобы догадаться, где это происходит: на киностудии, дома у режиссера… Скажем, когда перед этими осветительными приборами, которыми завалена сцена, ставилась кровать и на ней лежал режиссер, я думал, что действие происходит, наверное, у него дома. Когда выставлялись перед теми же осветительными приборами четыре стула, то было трудно догадаться, что это обозначало дом девушки, в которую влюблен кинорежиссер. Я глубоко убежден, что если бы зрителю каждый раз сразу было понятно, где происходит действие, то спектакль воспринимался бы с большим вниманием.

Но отсутствие возможности привлечь внимание к ходу действия компенсировалось другим — какими-то резкими переходами на всеобщую истерику на сцене, на выхватывание прожекторами то одного персонажа, то другого. Таким образом, нельзя сказать, чтобы на сцене было скучно. Это было тревожное и мало понятное событие.

В наше время, может быть, как реакция против прошлых уж слишком скучных и монотонных лет в искусстве, в широкой театральной публике, в частности у молодежи, развилось одно характерное свойство, а именно: огульное приветствие всего непонятного, если оно кажется свежим, и абсолютная невозможность признаться, что ты ничего не понимаешь. Между прочим, явление это общечеловеческое. Я лично наблюдал его очень давно. Застал я его еще на заре своей деятельности во Втором МХАТе, в котором царили мистики и теософы. **{267}** Причем это засилье теософов во главе с замечательным актером и главным теософом М. А. Чеховым устанавливало внутри театра некий стиль поведения, из которого выпасть было боязно и опасно. Для молодого актера взять и сказать честно: «Я ничего не понимаю, о чем говорят» — значило подписать себе увольнение. Во всяком случае, люди, которые там руководили и царили, внедряли этот стиль, который заключался в том, что «мы с вами понимаем что-то, что другим непонятно, поэтому нам доступны такие нюансы, которые простым смертным не постичь»…

Почему я об этом вспоминаю? Потому что сейчас в некоторых театрах, немного, правда, на другой основе, но происходит чрезвычайно много похожего.

В Ленинграде недавно умерла одна очень старая актриса и режиссер Н. Н. Бромлей[[87]](#endnote-86), которая была одной из основоположниц этого теософского течения во Втором МХАТе. Мне было двадцать четыре года, когда меня пригласили оформить спектакль[[88]](#endnote-87) на основе иллюстраций, которые я помещал в издательстве Academia.

Надо отдать справедливость, что в те годы театры жадно выискивали художественные индивидуальности на основе впечатлений от рисунков, живописи и т. д. Не было ремесленнического подхода: числишься в штате театра — давай делай спектакль. Старались для каждого спектакля найти подходящего художника, заказывали оформление, декорации спектакля то Кардовскому, то Петрову-Водкину, то есть даже не театральным художникам.

Руководству Второго МХАТа понравились мои иллюстрации. Я приехал туда, познакомился с труппой. Ко мне подошла очень величественная дама. «Бромлей!» — назвалась и императивным тоном задала вопрос:

— Вы сатанист?

Сказать «да» как-то немного обидно, сказать «нет» — грубо. И я после небольшой паузы сказал:

— В известной мере…

… Об этом я вспомнил в прошлом и позапрошлом годах в Париже, когда бывал в буржуазных домах (а я там бывал и в буржуазных домах) и видел абстрактную живопись на стенах. Знакомясь с хозяйкой, я понимал, что она по своему художественному развитию не только до абстрактной живописи, но и до домика с трубой не доросла. Но мода есть мода. И вместе с модой на мебель, на то, на се, на окраску стен должна присутствовать в современном доме и абстрактная живопись. И хозяйка с гордостью водила меня по комнатам и показывала картины, которых она просто не могла понять, потому что для меня, всю жизнь посвятившего этой области, они были **{268}** абсолютно недоступными. Но все делали вид, и она и гости, что это замечательно интересно. Была среди других и такая новаторская абстрактная картина — в нее были вклеены настоящие медные монеты. Никто раньше этого не делал. Монеты вклеены, торчат… На черный день можно отколупать.

Когда я смотрел спектакль «Снимается кино…», на котором тратил много времени и усилий для того, чтобы понять, о чем идет речь, что и как происходит и кто кому тетя, я видел, как молодые соседи мои восторженно хлопали. Даю голову на отсечение, что этот восторг не сопровождался никаким пониманием. Просто происходящее на сцене казалось им странным, удивительным, следовательно, смелым, следовательно, замечательным.

Этот способ художественного шантажа (а я бы так его назвал), то есть когда шантажируют боязнью — человек, объявляющий себя непонимающим, значит, отсталый, — достаточно мощное средство, с которым приходится встречаться довольно часто за последнее время.

Тот же режиссер Эфрос поставил два чеховских спектакля — «Три сестры» и «Чайку», в которых огромное количество странностей заменяет такие примитивные достоинства, как логика, убежденность, образное решение, художественность. И вместе с тем у этих спектаклей находятся мощные защитники.

… Я видел много подобных спектаклей на Западе. И мне кажется, что если одной опасностью в наше время является унылый натурализм, то другой опасностью является этот обедненный схематизм, когда художнику и режиссеру ничего не надо. Делается от этого очень тоскливо…

Есть такой вид искусства — эстрада. С точки зрения театральной технологии, техники эстрада ничего не позволяет. Дай бог чтобы на эстраде был приличный фон и твердый пол, а остальное актеры должны делать с тем, что они принесли в своих чемоданчиках. Платочек вынул, нос наклеил… Все остальное предоставляется зрительской фантазии. Но когда имеется такой сложный и большой механизм, как театр, где есть подъемы, люки, колосники, рабочие сцены, осветители, и когда в этих театральных помещениях ставятся спектакли эстрадного типа и вся машина театральной техники стоит неиспользованной, мне такое положение кажется неверным. Я по крайней мере свято верю в то, что театр — искусство синтетическое и в этот синтез входит и изобразительное искусство. У нас есть полная свобода пользоваться этим изобразительным искусством по своему желанию, любым его видом — живописью, графикой, скульптурой, архитектурой, но пользоваться так, чтобы в итоге зрелищные впечатления входили в тот комплекс, который называется спектаклем.

**{269}** Можно, конечно (все можно!), и без изобразительного искусства. Но мне кажется это очень обидным. Меня такая постановка вопроса абсолютно выключает как художника, как участника создания спектакля из общего дела.

Я преподаю в нашем Театральном институте, веду курс и заведую факультетом. И всячески борюсь с теми хитрыми студентами, которые для заданий выбирают произведения сцены, в которых им ничего не надо. Чрезвычайно удобен для этого Брехт. Я просто запретил его как тему работ, потому что драматургия Брехта в зерне своем содержит ту степень условности, которая помогает студентам вместо того, чтобы мучиться с перспективой, построением, с эпохой, просто взять красный кубик, поставить его на черный фон и сказать: мне больше ничего не надо, я так думаю, я так решаю и т. д. Причем в таком крайнем виде это явление довольно широко распространилось. И от этого в театре можно наблюдать общее обеднение зрительских впечатлений.

Я взял недавно одну работу — оформление спектакля, который делается в Театре имени Вахтангова, — «На всякого мудреца довольно простоты»[[89]](#endnote-88). Причем предупредил театр, что буду делать эту работу под лозунгом «Довольно простоты». Действительно, заготовили очень сложные декорации, достаточно хлопотливые для постановочной части.

Когда режиссер и художник берут для постановки классическую пьесу, то при правильном подходе к ней у них возникает масса интересных проблем: надо изучить эпоху, в которую пьеса создавалась и о которой она рассказывает, отобрать все, что нужно для этой пьесы, решить, а как именно сегодня этот исторический материал надо применить. Потому что для разных эпох театра одни и те же исторические источники могут быть по-разному применены. Причем открытие, казалось бы, известной уже нам эпохи всегда чрезвычайно волнующе и интересно…

Новый взгляд на старые источники необходим. Например, как интересно найти сегодня свежие, сегодняшние формы для отражения чеховского быта. Мне кажется, что оформить «Трех сестер»[[90]](#endnote-89) — тоже чрезвычайно интересная задача. Каким сегодня должно быть видение художником этой пьесы? Последние постановки «Трех сестер» никак не удовлетворяют требованиям художника. Художники, оформлявшие их, как бы говорят: а мне наплевать на эпоху, на историю и географию. Это не Россия, это не XIX век, а это мое индивидуальное представление о том, как… одеть эту актрису. В московской постановке на сцене царят три березы с медными листьями. То есть режиссеру совершенно неинтересно проникнуть в исторический быт, историческую обстановку. Ему просто это не надо. Ему нужно какое-то новое **{270}** мерило, иная эмоциональная трактовка действующих лиц. И костюмы и декорации никак не свидетельствуют о чеховской эпохе, никакого аромата эпохи нет.

Надо сказать, что это явление замечается не только в нашем театре. Движение за оскудение наблюдается в мировом театре. В Польше есть коллектив, который гордо себя называет «Бедный театр». Он умышленно отказался от музыки, грима, костюмов, от чего-то еще…

Недавно один мой приятель видел в Польше какой-то молодой студийный театр, который был на гастролях в Париже и имел там большой успех и на который в Польше очень трудно достать билеты. Помещение этого театра всего на 87 зрительских мест. Сцена была завалена водопроводными трубами разного диаметра. На этой куче труб стояла старая облупившаяся ванна. В процессе действия актеры, одетые в мешки (чтобы снять всякие намеки на костюмы), в которых сделаны четыре дырки для рук и ног, таскали эти трубы между зрителями, подвешивали их вверх и говорили какой-то текст. Рядом с моим совершенно обалделым знакомым сидел француз, который не успел попасть на этот спектакль в Париже, и он приехал специально в Польшу, чтобы посмотреть его. Он сказал, что все очень интересно и что ему это зрелище очень понравилось.

На Западе сейчас существует довольно много странных течений. Но у меня есть такое подозрение, что их успех у зрителей основывается на этой самой боязни признаться, что ты не понимаешь разницы между резедой и левкоем. Зрители подобного рода держатся за то, что «мы тоже интеллигентные, мы тоже понимаем».

Мне пришлось на Западе много видеть спектаклей, в которых эта абстрактность, оторванность от всяких реалистических основ компенсируется обычно тем, что раньше называлось порнографией (сейчас это называется новаторством), то есть большой дозой какого-то совершенно необъяснимого похабства, на которое тоже не принято обижаться. Говорят, что это тоже очень интересно.

… Надо сказать, что этот экскурс на Запад и наблюдение некоторых спектаклей у нас как-то неожиданно укрепили мои симпатии к реализму. Меня много лет считали формалистом, космополитом, но теперь я понимаю, что я закоренелый реалист. <…>

По-видимому, восприятие реалистического искусства (его никто научно не анализировал) состоит из многих вещей. Сначала идет со сцены информация, от всех цехов театра, и в первую очередь от драматурга и художника.

Допустим, вы пришли в театр и не успели купить программу спектакля — самое выгодное состояние свежего зрителя. Открывается занавес. Вы смотрите на сцену, и вам понятно: это, по-видимому, Россия, **{271}** вот городовой стоит… Ясно. И всякий рисует для себя конкретные обстоятельства.

Дальше происходит следующее. В сюжетной пьесе, которую вы смотрите, вы успеваете не только воспринять то, что вам сообщают со сцены, но и делаете предположения о том, что будет дальше. Сравниваете свои предположения с тем, что происходит на самом деле, то есть идет очень сложная обменная информация между сценой и зрительным залом.

Все, о чем я так сложно говорю, называется в быту просто: меня это заинтересовало. Что это значит? Это значит, что я понял экспозицию, делаю свои прогнозы, радуюсь, если мои прогнозы оказались менее талантливыми, чем авторские: думал, что происходящее на сцене кончится так, а вон как придумано… Если никакой информации не поступило, если вы не понимаете, что происходит, то начинает клонить ко сну со страшной силой.

Все сказанное выше не снимает вопроса истинного новаторства. Наряду с этой шантажной мурой, с одной стороны, и старым хламом, с другой стороны, должно быть живое искусство, которое будет двигаться вперед, открывая новое.

Я, например, установил для себя внутренний железный закон, очень скромный — надо делать открытия по первому разу. Наша театральная деятельность переполнена открытиями по второму разу. Если взять Театр на Таганке в Москве, то он весь живет по этому принципу. Великий режиссер Мейерхольд оставил столько открытий, по-настоящему не подмеченных, не развитых, не обыгранных, что на несколько поколений вперед хватит для такой умеренной, тихой торговли этими открытиями. А эта торговля идет очень бойко, очень хорошо. И вот что получается: те, кто не видел спектаклей Мейерхольда, воспринимают эти «открытия» по первому разу. На хорошей памяти основаны многие режиссерские карьеры. Фантазия заменяется памятью. Выгодная вещь.

Вместе с тем надо все время помнить, что открытия по первому разу возможны. Никто их не отменял. Правда, делать их труднее. Иногда эти открытия бывают не так хлестки, не так звонки. Но все-таки желательнее всегда заниматься такими настоящими открытиями, чем оживлением воспоминаний.

Я думаю, что генеральная линия передового советского театра должна заключаться именно в том, чтобы не отрываться от реализма. Именно реализм и даже историзм дают питательные соки.

… Глубоко убежден, что у нас есть нетронутая целина в решении классики. Тот же Островский при настоящем изучении русского народного искусства и русского быта, купеческий Островский, может **{272}** засверкать гораздо более трагично, чем мы видели. Фантазия театрального художника, если она правильно устремлена, должна обязательно подогреваться и питаться живыми источниками фактических материалов.

… Лично я никогда не брался за задачу заново сочинить какую-нибудь великую культуру. По-моему, это совершенно непосильная задача. Попробуйте изобрести свой древний Египет. Не выйдет. Он создавался миллионами людей и многими поколениями. Поэтому нет ничего зазорного в изучении материалов, в напитанности этими материалами. И надо приносить этот материал в театр и на потребу театру.

… Сейчас я приступил к одной большой работе, ставлю комедию Шекспира «Все хорошо, что хорошо кончается»[[91]](#endnote-90). Тут несколько другая сложность и трудность. Шекспир, как известно, допускает все. Ремарок в его пьесах или вообще нет, или самые краткие: в русильонском зале, зало в русильонском замке, зало в королевском дворце, в Париже. И вместе с тем, по-моему, постановка Шекспира, как никого другого, выявляет сегодня вкус театра, его одаренность и т. д. Во многих пьесах других авторов многое невольно вынуждает к тому, чтобы на сцене были скучные декорации. Надо показать итальянскую тюрьму. Ну что тут сделать? Или комната завхоза. Что вы хотите, чтобы тут было? А Шекспир, не предъявляя вроде бы никаких требований, ставит требования гигантские, то есть «я молчу, а вы проявите свой вкус».

Я глубоко убежден, что художник не может возобновить в точности шекспировскую постановку через много лет, ибо меняется вкус. Я дважды в одном и том же театре ставил «Двенадцатую ночь» Шекспира. Для спектакля, поставленного в 1964 году, я ничего не взял из своего первого спектакля. И очень рад этому, потому что второй спектакль получился совершенно другим, вплоть до костюмов. Просто за эти 20 лет многое изменилось и вкусы стали другими.

И сейчас, когда я стою перед фактом, что Шекспир ничего не требует (хоть выноси палку с надписью «Париж»), мне бы хотелось сегодня видеть спектакль, в котором соблюдался бы колорит эпохи и страны. Потому что, если действие происходит во Франции, то для элементарно интеллигентного художника не все равно, Франция это, Англия или Италия. Но что из задуманного получится, сказать трудно. Потому что начинать работу всегда страшно, трудно и волнуешься, получится она или нет.

1968

## {273} О монтировке «Разлома»[[92]](#endnote-91)

Декоративная работа над пьесой распадается на две большие части. Квартира капитана Берсенева и крейсер. Если военное судно представляет собою благодарную тему для сценического оформления в силу того, что вещи, его составляющие, необычно новы для широкой публики и подчинены общей конструктивной идее, то комната с обыкновенными предметами в обычной театральной передаче, то есть в виде трехстенного павильона на гладком сценическом полу, не дала бы желательного эффекта. Отсюда основными монтировочными заданиями явились, во-первых, возможно быстрая смена отдельных мест действия и, во-вторых, нахождение способов показать обычные вещи с иной, необычной точки зрения.

Деформация самих вещей явилась бы здесь нежелательной ввиду общего реализма действия.

Для быстрой смены картин был применен принцип «диафрагм». Вся сцена была закрыта общей твердой фанерной стеной с рядом отверстий, имеющих особые щиты-заслонки, закрывающие эти отверстия. Все это было выкрашено в черный цвет, как наиболее выгодное обрамление ярко освещенных мест действия. В условиях клубной сцены диафрагмы могут быть мягкими.

Таким образом, получилось три отверстия, предназначенные каждое для определенного места действия.

**{274}** 1. Левое (от зрительного зала), открывающее актера целиком. В нем поместилась передняя.

2. Центральное, раскрывающее актера от уровня стола и выше и целиком занятое столом с небольшим наклоном.

3. Правое, занятое окном, выходящим на зрительный зал, специально для показа реакции действующих лиц на проходящую демонстрацию.

В третьем акте та же стенка оставалась на месте, но усложнялось пользование диафрагмами.

В правом отверстии устанавливалась заслонка, дающая возможность постепенно увеличивать его от 0 до 2 арш. 2 арш. Прием этот был необходим для подчеркивания сцены заговора. За диафрагмой под сильным наклоном на фоне черного бархата был установлен письменный стол с лампой и картой Ленинграда. При переброске действия в соседнее отверстие диафрагма постепенно уменьшалась, стенки ее сходились к центру, а в последние секунды в поле зрения оставалась карта Ленинграда, играя «под занавес» вместо актера.

Во время игры в центральном отверстии стол этот убирался, и на его место подкатывалась площадка с наклоном в 50°, на которой был выстроен кусок натуралистического павильона-комнаты в таком же наклоне.

Таким образом, зал воспринимал эту комнату как бы с птичьего полета, и поэтому оказалось возможным самые обычные предметы (диван, кресло, стены с полками и этажерку) показать в настолько необычном виде, что они обрели театральную выразительность. В этом павильоне шла сцена Ксении с Полевым, в которой диван явился удобнейшим станком.

Морские сцены были смонтированы по тому же принципу. Сцена опять была закрыта сплошной стеной, но уже серой и блестящей, отверстия были обрамлены рядом заклепок.

Таким образом, создавалось уже в раме для действия ощущение военного судна.

Декорация второго и четвертого актов делится на три мелких участка и на один «общий план» крейсера.

Для демонстрации мелких частей служит диафрагма, имеющая три отверстия:

1) круглое, в котором показывается вход в каюту капитана,

2) узкое, наклонно расположенное, к которому примыкает лестница,

3) квадратное, открывающее кусок палубы, наклонной на зрителя, с палубным иллюминатором и сложенным в бухту канатом.

**{275}** При переходе на «общий план» диафрагма и приставки за ней убираются, и показывается конструкция палубы корабля. По второму плану вся сцена занята двенадцативершковым станком, покрытым палубным настилом. С правой стороны над палубой возвышается мостик спардека, простирающийся от отдаленного края палубы до портала театра.

С мостика этого на первом плане спускается к центру сцены лестница, которая до обнаружения всей конструкции, обрамленная вырезом диафрагмы и покрытая серым застенком, изображающим борт корабля, играла роль бортового трапа.

С правой стороны, на палубном настиле, помещается вентиляторная труба. С левой — девятидюймовое орудие, покрытое броневым щитом.

Левая кулиса заменена закругленной броневой стенкой.

На мостике спардека установлен прожектор, освещающий в финале поднятие флага и отдельные части палубы.

Задний край палубы ограничен парапетом.

Сверху конструкция прикрыта брезентовым тентом.

На первом плане справа медным парапетом ограничен трап, ведущий внутрь крейсера.

При упрощении монтировки этой пьесы возможны некоторые видоизменения.

Мостик спардека может быть упразднен.

Лестница, ведущая на него, нужна как монтировочное место; она может быть отнесена направо, так, чтобы верхний конец ее ушел в кулису.

Выходы из-под палубы могут быть перенесены за броневой щит орудия.

При невозможности выделить отдельные места крейсера для сцен офицеров можно весь второй акт вести на той же части палубы, что и «массовые сцены» матросов.

Четвертый акт шел целиком на общем плане, так как действие происходило ночью и средством выявить то или иное место корабля служили источники местного света.

Финал спектакля явился опытом самостоятельной игры вещей. По ходу действия подымают флаг. В данном случае флаг этот был пущен с первого плана. Подымаясь снизу с планшета сцены, он, раздуваемый сзади, закрывал собою сцену, являясь вещью, использованной как особый финальный занавес.

1928

## {276} Об оформлении «Страха»[[93]](#endnote-92)

Оформление «Страха» в Ленинградской госдраме вызвало много споров. Мнения критиков и зрителей резко разделились[[94]](#endnote-93).

Попытаюсь изложить основные отправные соображения этой работы. Основным моментом в решении этой задачи является вопрос, что именно должно интересовать нас в спектакле по линии оформления.

Слагаемыми любого материального оформления являются:

1) определение эпохи (когда происходит?),

2) определение географически-этнографическое (где?),

3) определение социальное (среди кого?),

4) обслуживание специфических игровых нужд данной пьесы (характер планшета),

5) воздействие эмоциональное параллельно с общей направленностью спектакля.

Нетрудно заметить, что, поскольку действие «Страха» протекает в наши дни, исторический интерес отпадает. Местом действия может явиться любой крупный культурный центр Союза — таким образом, отпадает интерес географический. Социальный анализ действующих лиц распределяется в хорошо известной нам среде, ясен с первого взгляда и в дополнительных характеристиках не нуждается. Таким образом, вся так называемая бытовая сторона оформления отодвигается на задний план. Нам достаточно знать, что **{277}** Бородин — крупный советский ученый, но что висит у него на стенах и какая именно мебель стоит в правом углу, нас совершенно не интересует.

Когда действие переносится в зал заседаний, какой интерес может заключаться для нас в архитектурной отделке этого зала? Нам важно, что действие идет в зале заседаний, — в любом зале заседаний.

Библиотека — это библиотека любого научного учреждения, точно так же как тема пьесы ничуть не проиграла бы, если бы Бородин стоял во главе геологического, а не физиологического института.

Всякая излишняя бытовая детализация оформления немедленно потянула бы спектакль к значимости частного случая. Да, был такой случай в этом вот физиологическом институте, с ампирным залом в два света. Наша же цель сказать: такой случай возможен в любом советском научном учреждении на данном отрезке времени. С этой целью применено некоторое отвлечение обстановки.

Зал заседаний вообще. Библиотека вообще. Новый дом вообще.

Ни один самый строгий критик не мог пожаловаться, что в этом объеме выразительность декораций была недостаточна. Все поняли, что заседание — это заседание, а библиотека — это библиотека.

Но часть критиков была уязвлена масштабами декораций[[95]](#endnote-94). Применяя, очевидно, вульгарно-бытовые мерки к театральному оформлению, иные критики взглянули на сцену специфическим глазом управдома. Я не против домовой администрации. Но я предпочитаю управдома, смотрящего глазом театрального зрителя, театральному критику, смотрящему глазом управдома.

Сколько же у Бородина дополнительной площади — вот, вероятно, вопрос, который волновал этих недовольных.

Должен сознаться, что, строя макет, я не учитывал эту категорию зрителей, пораженных жилищно-психической травмой. Здоровый же театральный зритель не забывает, что сцена — это сцена, первая обязанность которой — это выгодно показать актера, так, чтобы на него удобно было смотреть.

С этой целью вся игровая площадка была поднята на 10°. Расчет этого задания довольно прост.

Наилучшим видом зрительного зала является амфитеатр, который позволяет подавляющему большинству зрителей смотреть несколько сверху и воспринимать движение актера также и в глубину. При невозможности изменить партерное строение зала б<ывшего> Александринского театра приходится для достижения того же эффекта делать обратное — наклонять сцену к зрителю. Если градус наклона таков, что позволяет актеру спокойно играть, то этим простым средством видимость спектакля сильно улучшается.

**{278}** Таким образом, удалось построить площадку, обладающую большой глубиной, четко подающую актера со всех даже самых удаленных точек.

Трактовка отдельных поставленных на площадку предметов подчинилась пятому требованию — эмоционального воздействия.

Библиотечные шкафы, уподобленные колоннам античного храма, давят своим величием выдвиженцев. Бесконечный стол заседаний напоминает о бесконечности самих заседаний и т. д.

Хуже всего в этом отношении обстояло дело с квартирой Цехового. Картина эта, выпадая характером из других, требует быта (неприбрано, неуютно и т. д.) и не укладывается в общее решение спектакля. Однако правильнее было поступиться этой картиной, чем всеми остальными, загружая оформление бытом. Поэтому картина эта в части оформления не удалась.

Остальные картины, по скромному убеждению автора оформления, удались. Что же касается до того, что эту пьесу можно оформить совсем по-другому, то это несомненно. Каждая глубокая и значительная пьеса может ставиться и оформляться на тысячи ладов. И каждая последующая постановка учитывает опыт предыдущей. Возможно, что тридцатая трактовка «Страха», учтя опыт двадцати девяти постановок, найдет новые, небывалые формы афиногеновского театра. Ленинградский государственный театр драмы, будучи первым, находился в более трудном положении.

1931

## {279} Заметки художника[[96]](#endnote-95)

В своей работе театрального художника я неоднократно прибегал к приему живописной декорации, обычно, впрочем, частично соединяя задний план, живописно разрешенный, с объемными декорациями первых планов. Особые условия спектакля «В понедельник в 8» — большое количество картин в соединении с характером сценической коробки Театра комедии — побудили меня использовать чисто живописный прием — перспективно написанных «задников», подчеркнуто отделенных черной рамой и белым бархатом от пространства сценической площадки.

Таким образом, вся изобразительная сторона декорации сосредоточена в живописи, помещенной на заднем плане сцены. Естественно, насколько ответственной становится для художника роль этой живописи — фона для действия. Воспроизведение частей объемного оформления, то есть постройка объемных декораций по макету, — процесс почти механического порядка. Точные масштабы макета предопределяют все приемы постройки декорации.

Процесс воспроизведения живописных декораций по эскизу художника, наоборот, является творческим процессом. Для того, чтобы живописные декорации соответствовали замыслам художника, необходимо, чтобы живописная манера и приемы художника-декоратора совпадали с манерой художника-постановщика.

**{280}** Большинство наших художников-декораторов, особенно старших поколений, воспитано в традициях импрессионистов, господствовавших в предвоенные годы на русской сцене, — Головина, Коровина, Сапунова и т. д. Это свое воспитание они зачастую переносят при воспроизведении работ других школ и направлений.

Весьма возможно, что это, казалось бы, чисто техническое обстоятельство надолго отвратило меня от живописных декораций. Однако появление на нашем декоративном горизонте молодого художника-декоратора Н. Д. Артюхова, с которым мы встретились на постановках «Свадьбы» и «Школы злословия», решительно изменило для меня подход в живописной декорации. Манера декоративной живописи Н. Д. Артюхова настолько совпадает с моей собственной живописной манерой, что, глядя на осуществленную декорацию, я узнаю в ней свой эскиз полностью, во всех его характернейших особенностях. Это даже не механически увеличенный, а скорее выросший до размеров декораций эскиз.

Понятно, насколько такое удачное для меня сочетание позволяет и толкает меня на новые творческие поиски в области применения живописной декорации.

А поиски эти своевременны и необходимы: живопись, традиционно применяясь в оперно-балетных спектаклях, не нашла еще специфической формы, роднящей ее со спектаклем драматическим.

Чаще всего живописная декорация в драме появлялась как реакция против объемных декораций, как подчеркнутый возврат к старинным приемам. Вопрос театрального сочетания драматического действия со статическим живописным фоном еще не решен. Удачное его решение может открыть большие возможности в повышении изобразительных возможностей сцены.

В этом я вижу принципиальную сторону моей работы над «В понедельник в 8».

1938

# {281} Комментарии

1. **{282}** Печатается по тексту журнала «Жизнь искусства», 1929, № 51, 22 декабря, с. 3. [↑](#endnote-ref-2)
2. Оперетты шли в 1920‑е годы на сцене Камерного театра — «Жирофле-Жирофля» и «День и ночь» Ш. Лекока, «Сирокко» Л. А. Половинкина. Здесь же ставились ревю-обозрения «Кукироль» П. Г. Антокольского, В. З. Масса, А. П. Глобы и В. Г. Зака, «Багровый остров» М. А. Булгакова. Одним из самых популярных спектаклей Ленинграда стала оперетта «Дружная горка» В. М. Дешевова и Н. С. Дворикова, поставленная Трамом в 1928 году. [↑](#endnote-ref-3)
3. Печатается по тексту журнала «Рабочий и театр», 1934, № 17, июнь, с. 5 – 7. [↑](#endnote-ref-4)
4. Моран Поль (род. 1888) — французский писатель, автор экспансионистских по духу колониальных романов. На русский язык переведены два сборника новелл: «Открыто ночью» и «Черная магия», роман «Левис и Ирен». [↑](#endnote-ref-5)
5. Термин «монтаж аттракционов» впервые появился на афише спектакля С. М. Эйзенштейна «На всякого мудреца довольно простоты» в Передвижной студии Пролеткульта (1923). [↑](#endnote-ref-6)
6. Спешу оговорить терминологию. В практике работы мюзик-холла необходим термин, обозначающий все театральные выразительные средства, кроме драматического искусства. Таким условным обозначением является слово «синтетизм». Мы сознаем неточности этого термина, мы знаем, что всякое театральное искусство, в том числе и драматическая игра, по существу своему синтетично, однако пока другого термина нет. Как только такой термин будет найден или будет нам подсказан, обязуемся с благодарностью заменить им громоздкий и неточный «синтетизм». [↑](#footnote-ref-2)
7. В состав труппы вошла в числе других Е. В. Юнгер, впоследствии одна из ведущих актрис Театра комедии. [↑](#endnote-ref-7)
8. Е. Л. Шварц по договоренности с Н. П. Акимовым написал для Мюзик-холла свою первую сказку для взрослых «Принцесса и свинопас». [↑](#endnote-ref-8)
9. Первой работой мастерской явилось представление «Святыня брака» Э. Лабиша в переводе А. Я. Бруштейн. Роль Люси исполняла Е. В. Юнгер, Альбера — Ю. С. Лавров, Мишелины — С. З. Магарилл. В представлении участвовали Б. П. Чирков, З. В. Рикоми, А. В. Зилоти. Танцы ставил В. И. Вайнонен. Спектакль с успехом шел несколько месяцев ежевечерне в Ленинграде, потом в Москве. Н. П. Акимов начал работу над новым синтетическим представлением «Двенадцатая ночь» Шекспира, но через год экспериментальная мастерская прекратила свое существование. [↑](#endnote-ref-9)
10. **{283}** Печатается по тексту журнала «Рабочий и театр», 1935, № 13, июль, с. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-10)
11. Печатается по тексту сборника статей Н. П. Акимова «Не только о театре», с. 187 – 194 (впервые напечатано в журнале «Искусство и жизнь», 1938, № 1, с. 30 – 32). [↑](#endnote-ref-11)
12. Печатается по тексту сборника статей Н. П. Акимова «Не только о театре», с. 195 – 200 (впервые напечатано в сборнике статей «О театре», с. 192 – 197). [↑](#endnote-ref-12)
13. Печатается по тексту сборника статей Н. П. Акимова «Не только о театре», с. 30 – 39 (впервые напечатано в журнале «Театр», 1956, № 4, с. 67 – 74). [↑](#endnote-ref-13)
14. Печатается по тексту сборника статей Н. П. Акимова «Не только о театре», с. 209 – 219 (впервые напечатано в газете «Известия», 1956, 23 августа). [↑](#endnote-ref-14)
15. Н. П. Акимов имеет в виду постановку «Оптимистической трагедии» на сцене Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина в 1955 году. [↑](#endnote-ref-15)
16. В 1950‑е годы «Чужой ребенок» вновь появился на афише Московского театра сатиры, «Простая девушка» — на афише Ленинградского театра комедии. [↑](#endnote-ref-16)
17. Печатается по тексту сборника статей Н. П. Акимова «Не только о театре», с. 43 – 48 (впервые напечатано в газете «Советская культура», 1965, 30 января). [↑](#endnote-ref-17)
18. Премьера сатирической комедии «Опаснее врага» Д. Н. Аля и Л. Л. Ракова состоялась 28 ноября 1961 года. Режиссер Н. И. Лившиц, художник И. Д. Крылов. В феврале 1962 года спектакль был показан московским зрителям. [↑](#endnote-ref-18)
19. Т. Марченко. Последний день института кефира. — «Ленинградская правда», 1961, 2 декабря; Г. Немирко. Война дуракам. — «Смена», 1962, 6 января; С. Михалков. «Опаснее врага». — «Известия», 1962, 14 января; Ю. Головашенко. Оружием сатиры. — «Советская культура», 1962, 22 февраля; К. Щербаков. Взлеты большой сатиры. — «Московский комсомолец», 1962, 25 февраля; Д. Золотницкий. Легко, смешно и… желчно. — «Литературная газета», 1962, 27 февраля. [↑](#endnote-ref-19)
20. **{284}** Печатается по тексту сборника «Художественное и научное творчество». Л., 1972, с. 201 – 209.

    ## Статья представляет собой доклад Н. П. Акимова на симпозиуме «Творчество и современный научный прогресс», который состоялся 22 – 26 февраля 1966 года в Ленинграде, в Доме писателей имени Вл. Маяковского. Симпозиум был организован Комиссией по взаимосвязям литературы, искусства и науки при ЛО Союза писателей РСФСР.

    [↑](#endnote-ref-20)
21. «Софья Ковалевская» — пьеса бр. Тур. Поставлена в Театре комедии в 1948 году режиссером А. И. Ремизовой. Художник Н. П. Акимов. Роль Софьи Ковалевской исполняла Е. В. Юнгер. [↑](#endnote-ref-21)
22. За последнее десятилетие опубликовано несколько работ, посвященных социологическому исследованию театрального зрителя. Это статьи ленинградского театроведа В. Н. Дмитриевского: О конкретно-социологических исследованиях театрального зрителя. — «Театр и драматургия», Л., 1967; Зритель в таблицах. — «Театр», 1968, № 6; Некоторые вопросы методики изучения интересов и реакций театрального зрителя. — «Художественное восприятие». Сб. статей. Л., 1971; Некоторые вопросы обследования театральных зрителей. — «Театр и драматургия», вып. 3. Л., 1971. [↑](#endnote-ref-22)
23. Печатается по тексту «Литературной газеты», 1966, 9 июня, с. 3.

    ## Н. П. Акимов принял участие в разговоре о кинематографическом и сценическом прочтении классики, проходившем на страницах «Литературной газеты». Эта дискуссия началась статьей М. Ю. Блеймана «Пожалейте классиков». — «Литературная газета», 1966, 26 мая.

    [↑](#endnote-ref-23)
24. Порция — героиня пьесы У. Шекспира «Венецианский купец». [↑](#endnote-ref-24)
25. Статья И. Л. Вишневской «Свежими, нынешними очами» была напечатана в «Литературной газете» 2 июня 1966 года. [↑](#endnote-ref-25)
26. Премьера комедии Н. Г. Чернышевского «Мастерица варить кашу» в ЦТСА состоялась 2 октября 1952 года. Постановка В. С. Канцеля. Успех спектакля ЦТСА побудил и другие театры обратиться к этой пьесе: в 1953 году она была поставлена в Борисоглебском драматическом театре, Саратовском драматическом театре имени К. Маркса, Харьковском областном драматическом театре, Русском драматическом театре Эстонской ССР и других. [↑](#endnote-ref-26)
27. Режиссер Туринского драматического театра Джанфранко Де Бозио вернул на сцену произведения почти забытого в Италии драматурга XVI века Рудзанте (Анджело Беолько), предвосхитившего итальянскую комедию дель арте. Де Бозио поставил его пьесы «Анконитанка» и «Диалоги с Рудзанте» (эти спектакли Туринский драматический театр показал на гастролях в Москве и Ленинграде в апреле 1966 года). [↑](#endnote-ref-27)
28. Фейдо Жорж (1862 – 1921) — французский драматург, автор многочисленных комедий и водевилей. [↑](#endnote-ref-28)
29. **{285}** Печатается по тексту газеты «Советская молодежь», Рига, 1967, 7 июля. [↑](#endnote-ref-29)
30. Печатается по тексту журнала «Театр», 1967, № 12, с. 48 – 50. [↑](#endnote-ref-30)
31. В. И. Ленин. О значении золота теперь и после полной победы социализма. — Полн. собр. соч., т. 44, с. 221. [↑](#footnote-ref-3)
32. Печатается по тексту журнала «Жизнь искусства», 1928, № 10, 6 марта, с. 8 – 9. Первоначальное название «Художник в театре». [↑](#endnote-ref-31)
33. Н. П. Акимов ссылается на статью в газете «Правда» от 19 февраля 1928 года о спектакле Театра Революции «Человек с портфелем». Рецензент отмечал: «Досадное впечатление производила техническая неналаженность театра: площадки не катились, а застревали, портреты внезапно перемещались по стене и возносились к колосникам, носы статуй не вовремя отваливались, лампы загадочно двигались». [↑](#endnote-ref-32)
34. Спектакль «Наталья Тарпова» (инсценировка И. Г. Терентьева по одноименному роману С. А. Семенова) был поставлен И. Г. Терентьевым в театре Дома печати (премьера — 4 февраля 1928 года). [↑](#endnote-ref-33)
35. Печатается по тексту журнала «Жизнь искусства», 1928, № 15, 10 апреля, с. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-34)
36. В сезоне 1927/28 года большой общественный резонанс вызвали спектакли «Бронепоезд 14‑69» В. В. Иванова (МХАТ и Ленинградский театр драмы имени А. С. Пушкина), «Разлом» Б. А. Лавренева (Театр имени Евг. Вахтангова и БДТ), «Человек с портфелем» А. М. Файко (Театр Революции и БДТ), «Закат» И. Э. Бабеля (МХАТ II). [↑](#endnote-ref-35)
37. Печатается по тексту журнала «Жизнь искусства», 1929, № 18, 1 мая, с. 9. [↑](#endnote-ref-36)
38. Н. П. Акимов имеет в виду статью «Против драматургического штампа» в журнале «Жизнь искусства», 1929, № 17, 21 апреля, с. 4. Речь здесь шла о стандартизации героев, интриги, конфликта, речи действующих лиц в современной драматургии, главным образом в так называемой разговорно-психологической пьесе бытового типа (как «Огненный мост» Б. С. Ромашова, «Инга» А. Г. Глебова). [↑](#endnote-ref-37)
39. Печатается по тексту журнала «Жизнь искусства», 1929, № 27, 7 июля, с. 6. [↑](#endnote-ref-38)
40. **{286}** С. Э. Радлов в статье «Об ошибках художника» («Жизнь искусства», 1929, № 28, 14 июля) полемизировал с Н. П. Акимовым, защищая права режиссера и протестуя против передачи режиссерских функций художнику. По мнению С. Э. Радлова, «для органической цельности спектакля нужна не передача всех полномочий художнику, а подтягивание драматурга к уровню нашей сегодняшней и завтрашней техники». Спор продолжался: Н. П. Акимов отвечал С. Э. Радлову в статье «Двадцать строк, которые потрясли Радлова» («Жизнь искусства», 1929, № 29, 21 июля, с. 7). [↑](#endnote-ref-39)
41. В обсуждении вопросов, поднятых статьей Н. П. Акимова, принял участие Р. Р. Суслович (О самом важном. — «Жизнь искусства», 1929, № 30, 28 июля). Он критиковал Н. П. Акимова за переоценку роли техники в театре и выдвинул как первоочередную задачу ближайшего будущего формирование новой творческой личности художника. [↑](#endnote-ref-40)
42. Ленинградский театр рабочей молодежи (Трам) использовал зеркало в спектакле «Клеш задумчивый» Н. Ф. Львова, театр Дома печати — в спектакле «Наталья Тарпова» по роману С. А. Семенова. [↑](#endnote-ref-41)
43. Индустриализованный спектакль — вульгарное, упрощенное отражение в сценическом искусстве бурной индустриализации, захватившей страну в конце 1920‑х годов, и популярного производственного лозунга тех лет «Техника решает все!». Идеи индустриализации театра особенно активно утверждались на сцене БДТ, в спектаклях К. К. Тверского «Человек с портфелем» А. М. Файко и «Город ветров» В. М. Киршона, в совместной постановке А. Н. Лаврентьева и Н. П. Акимова «Враги» Б. А. Лавренева и др. [↑](#endnote-ref-42)
44. Первоначальный план оформления «Отелло» Д. Верди на сцене Ленинградского академического театра оперы и балета был предложен художником М. З. Левиным. Но этот план был отвергнут: «отчасти вследствие технической непроработанности, отчасти из-за утопических масштабов» (И. И. Соллертинский. «Отелло». — «Жизнь искусства», 1929, № 25, 23 июня, с. 11). В результате театр пригласил другого художника — В. А. Щуко (премьера 13 июня 1929 года). [↑](#endnote-ref-43)
45. Речь идет о водяной феерии-пантомиме «Черный пират», показанной Ленинградским цирком весной 1929 года. [↑](#endnote-ref-44)
46. Печатается по тексту сборника статей Н. П. Акимова «О театре», с. 123 – 139 (впервые напечатано в журнале «Театр и драматургия», 1935, № 7, с. 7 – 12). [↑](#endnote-ref-45)
47. Выставка театрально-декорационного искусства «Художники советского театра за 17 лет» была развернута в залах Исторического музея в феврале — марте 1935 года. На открытии выставки от имени делегации ленинградских театральных художников выступил Н. П. Акимов. Затем выставка была показана в Ленинграде, в Русском музее. [↑](#endnote-ref-46)
48. Выставке «Художники советского театра за 17 лет» были посвящены статьи Э. М. Бескина «Краски спектакля» («Советское искусство», 1935, 28 февраля, с. 3), П. И. Новицкого «Уроки выставки» («Советское искусство», 1935, 29 марта, с. 2). [↑](#endnote-ref-47)
49. Художник спектакля «Аристократы» Н. Ф. Погодина на сцене Московского Реалистического театра — Б. Г. Кноблок (премьера 30 декабря 1934 года). [↑](#endnote-ref-48)
50. **{287}** Премьера пьесы В. Ф. Плетнева «Шляпа» состоялась 13 января 1935 года. Постановка Р. Н. Симонова, художник А. Ф. Босулаев. В спектакле были заняты Б. В. Щукин, И. М. Толчанов, И. М. Раппопорт. [↑](#endnote-ref-49)
51. Премьера пьесы Ф. Ф. Раскольникова «Робеспьер» состоялась 12 февраля 1931 года. Постановка Н. В. Петрова и В. Н. Соловьева. Выступив перед премьерой «Робеспьера» на страницах «Красной газеты», Н. П. Акимов декларировал: «Выразительная, иллюзорная декорация — вот очередная проблема сценического оформления. Внимание зрителя не должно расточаться на восприятие нейтральных, невыразительных предметов. Таким образом, вся вспомогательная часть установки, необходимая для планировок в трех измерениях, должна быть скрыта. С другой стороны, все забытые способы зрительных иллюзий, обманов зрения должны быть найдены в новых формах, на основе новой театральной техники» (Сегодня «Робеспьер». — «Красная газета», веч. вып., 1931, 12 февраля). [↑](#endnote-ref-50)
52. Н. П. Акимов оформлял спектакль «Коварство и любовь» Ф. Шиллера в Театре имени Евг. Вахтангова (премьера 20 января 1930 года). Все рецензенты отмечали, что на первом месте в спектакле — работа художника Н. П. Акимова. Критик Н. Д. Волков поставил в упрек художнику «нарядность декораций»: «Он [Н. П. Акимов. — *В. М*.] как будто поставил своей целью развлечь зрителя нарядностью декораций. Когда занавес раздвинулся, глазам публики предстало подобие кинокадра. Маленький музыкант Миллер дирижировал незримым оркестром, исполнявшим романтическую музыку Сизова… Неутомимый, не сдерживаемый режиссурой художник постарался как можно прочнее занять внимание зрителя» («Коварство и любовь». — «Известия», 1930, 11 февраля). [↑](#endnote-ref-51)
53. Художником спектакля «Страх» А. Н. Афиногенова в МХАТе был Н. А. Шифрин (премьера 24 декабря 1931 года). [↑](#endnote-ref-52)
54. Художник В. В. Дмитриев оформлял оперу Д. Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» в Московском музыкальном театре имени В. И. Немировича-Данченко (премьера 24 января 1934 года). Постановка В. И. Немировича-Данченко. [↑](#endnote-ref-53)
55. Н. П. Акимов оформлял спектакль «Заговор чувств» Ю. К. Олеши в Театре имени Евг. Вахтангова (премьера 1 марта 1929 года). Постановка А. Д. Попова, режиссеры Б. В. Щукин, А. Д. Козловский, С. А. Марголин. [↑](#endnote-ref-54)
56. Выступление на первой творческой встрече группы театральных художников в Ленинградском отделении ВТО

    Публикуется впервые по стенограмме (ЦГАЛИ, ф. 970, оп. 7, ед. хр. 340, лл. 10 об. – 19).

    В 1940 году Ленинградским отделением Всероссийского театрального общества была создана группа театральных художников. Задачей работы этой группы было обсуждение работы художников в отдельных, конкретных спектаклях.

    ## Первая встреча была посвящена обсуждению работы Н. П. Акимова в спектакле Ленинградского театра комедии «Тень» по пьесе Е. Л. Шварца, {288} премьера которого состоялась 11 апреля 1940 года. Выступали художники П. П. Снопков, Г. П. Руди (председатель), А. М. Минчковский, А. И. Константиновский, В. Г. Борискович, И. П. Пашков, А. И. Сегал.

    [↑](#endnote-ref-55)
57. Сравнивая оформление первого и второго актов спектакля «Тень», основной докладчик на творческой встрече П. П. Снопков сказал: «… в эскизе, который я видел в порядке разработки, мне меньше всего нравился первый акт, который в натуре получился самым хорошим и произвел на меня совершенно потрясающее впечатление.

    Интересно, что Николай Павлович избрал самый благородный путь. Он выбрал очень своеобразный стиль — немецкий ампир. В первом акте это получило блестящее разрешение на сцене. Не говоря об очень интересном и приятном приеме раскрытия левой части сцены во второй части первого акта, весь интерьер заслуживает особого внимания своей необычайной теплотой, уютностью и необычайной приятностью деталей. Вряд ли это можно видеть у Николая Павловича в какой-нибудь другой работе в таком виде, так как Николай Павлович вообще отличается некоторой холодноватостью мышления. Тут же мы видим необычайное тепло, уютность и приятность. С планировочной точки зрения, с точки зрения мебели и тончайших деталей эта работа удалась сверх меры. Отметим театральное раскрытие улицы, тень, вползающую в окно, — это хорошие, благородные, густо театральные приемы, и когда занавес после первого акта закрывается, то жалко, что мало смотрел.

    Второй акт, видимо, сделан очень здорово и хорошо, так как публика принимает его больше всех других, ввиду его необычайной внешней эффектности и неожиданности при раскрытии занавеса. Тут ироническая скульптурная деталь, острая и непонятная гамма — все это здорово воздействует на зрителя, но я не был поражен особой новизной» (ЦГАЛИ, ф. 970, оп. 7, ед. хр. 340, лл. 3 – 4). Г. П. Руди также отметил в своем выступлении: «Если в первом акте была определенная свежесть и охват материала, то во втором и третьем актах чувствовался профессионал, который работает заранее проверенными средствами, и ничего удивительного, что этот акт публика воспринимает аплодисментами. Это настолько крепко и верно сделано, что можно было не сомневаться в том, что они будут» (ЦГАЛИ, ф. 970, оп. 7, ед. хр. 340, лл. 3 – 4). Резкую разницу в оформлении первого и последующих актов отмечали и все выступавшие. [↑](#endnote-ref-56)
58. В своем выступлении Г. П. Руди анализировал творческую работу Н. П. Акимова 1920 – 1930‑х годов. Отмечая смелость и новизну художественных решений оформления спектаклей «Евграф — искатель приключений» А. М. Файко в МХАТ II, «Разлом» Б. А. Лавренева и «Гамлет» У. Шекспира в Театре имени Евг. Вахтангова, «Святыня брака» Э. Лабиша в Ленинградском мюзик-холле, Руди указывал на повторение ранее найденных приемов оформления в спектаклях «Мое преступление» Л. Вернейля и «В понедельник в 8» Э. Фарбер и Д. Кауфмана в Ленинградском театре комедии (см. ЦГАЛИ, ф. 970, оп. 7, ед. хр. 340, лл. 5 – 6). [↑](#endnote-ref-57)
59. См. [предыдущее примеч](#_Tosh0004113). [↑](#endnote-ref-58)
60. Мнение Н. П. Акимова о пьесе Б. А. Лавренева «Разлом» субъективно и острополемично. Одна из лучших советских пьес 1920‑х годов, она была поставлена во многих театрах страны и до последних лет сохраняется в репертуаре советских театров. Премьера в Театре имени Евг. Вахтангова состоялась 9 ноября 1927 года. Постановка А. Д. Попова, художник Н. П. Акимов. [↑](#endnote-ref-59)
61. **{289}** Премьера спектакля «Гамлет» У. Шекспира в постановке и оформлении Н. П. Акимова состоялась 19 мая 1932 года в Театре имени Евг. Вахтангова. [↑](#endnote-ref-60)
62. Дискуссия театральных работников о борьбе с формализмом и натурализмом в театре проходила 13, 17, 22, 26 марта и 1 апреля 1936 года. [↑](#endnote-ref-61)
63. Бидермейер — направление в искусстве первой половины XIX века, стиль, стремящийся к мещанскому уюту и комфорту, упрощающий и мельчащий формы, предпочитающий яркую расцветку. [↑](#endnote-ref-62)
64. Н. П. Акимов в 1939 году оформлял спектакль Ленинградского театра музыкальной комедии «Мадам Фавар» Ж. Оффенбаха.

    Анализируя оформление третьего акта «Тени», Г. П. Руди сказал: «Тут та же самая картина. Те же перепевы композиционных моментов и даже по краскам. Когда открылся занавес, то я подумал, что я где-то эту декорацию видел. Я вспомнил, что я ее видел в “Жюстине Фавар”, если убрать трон. Та же колоннада. Те же цвета, и там перспектива сада» (ЦГАЛИ, ф. 970, оп. 7, ед. хр. 340, л. 7). [↑](#endnote-ref-63)
65. Дмитриев Владимир Владимирович (1900 – 1948) — выдающийся театральный художник. Спектакль «Три сестры» А. П. Чехова в постановке Вл. И. Немировича-Данченко, Н. Н. Литовцевой и И. М. Раевского оформлен В. В. Дмитриевым в 1940 году. [↑](#endnote-ref-64)
66. Спектакль «Тартюф» Ж.‑Б. Мольера в постановке К. С. Станиславского, М. Н. Кедрова, В. О. Топоркова оформлен П. В. Вильямсом в 1939 году. [↑](#endnote-ref-65)
67. Спектакль «Любовь Яровая» К. А. Тренева в постановке Вл. И. Немировича-Данченко и И. Я. Судакова оформлен Н. П. Акимовым в 1936 году. [↑](#endnote-ref-66)
68. Н. П. Акимов отвечает на выступление П. П. Снопкова, приведенное в примеч. 1 к настоящему выступлению. [↑](#endnote-ref-67)
69. Печатается по тексту сборника «Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии». Л., 1971, с. 31 – 45.

    ## Это лекция, прочитанная Н. П. Акимовым при открытии театрально-постановочного факультета в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии 4 сентября 1954 года. Н. П. Акимов вел класс и возглавлял факультет.

    [↑](#endnote-ref-68)
70. Премьера «Лодочницы» Н. Ф. Погодина состоялась в Московском театре драмы в 1944 году. Постановка Н. П. Охлопкова. Художник В. Ф. Рындин. После постановления ЦК ВКП (б) от 26 августа 1946 года «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» пьеса была снята с репертуара. [↑](#endnote-ref-69)
71. Печатается по тексту сборника статей Н. П. Акимова «Не только о театре», с. 111 – 136.

    ## На Первом Всесоюзном съезде советских художников (28 февраля – 7 марта 1957 года) Н. П. Акимов делал содоклад о театрально-декорационном {290} искусстве. Этот содоклад выпущен отдельной брошюрой издательством «Советский художник» (М., 1957) и под названием «Художники советского театра» напечатан в книге: Материалы Первого Всесоюзного съезда советских художников. 28 февраля – 7 марта 1957 г. М., 1958, с. 182 – 211. Вошел в книгу Н. П. Акимова «О театре», с. 140 – 163.

    [↑](#endnote-ref-70)
72. Ф. Я. Сыркина. Русское театрально-декорационное искусство. М., «Искусство», 1956. [↑](#endnote-ref-71)
73. См. примеч. 1 к статье «Художник в театре» [В электронной версии — [45](#_Tosh0004114)]. [↑](#endnote-ref-72)
74. В. В. Дмитриев оформлял спектакли МХАТа «Воскресение» и «Анна Каренина» по романам Л. Н. Толстого, «Три сестры» А. П. Чехова, «Последняя жертва» А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-73)
75. А. Г. Тышлер был художником спектаклей «Король Лир» в Московском еврейском театре, «Ричард III» в БДТ, «Двенадцатая ночь» в Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-74)
76. Премьера спектакля «Встреча с юностью» А. Н. Арбузова состоялась 28 июня 1947 года. [↑](#endnote-ref-75)
77. См. примеч. 1 к статье «Художник в театре» [В электронной версии — [45](#_Tosh0004114)]. [↑](#endnote-ref-76)
78. Печатается по тексту сборника статей Н. П. Акимова «Не только о театре», с. 137 – 148 (впервые напечатано в сборнике статей «О театре», с. 172 – 182). [↑](#endnote-ref-77)
79. Художник спектакля «Гроза» А. Н. Островского в Московском театре драмы (ныне — имени Вл. Маяковского) — Е. Г. Чемодуров (премьера 16 октября 1953 года). Спектакль «Гамлет» в этом же театре оформлял В. Ф. Рындин (премьера 19 декабря 1954 года). [↑](#endnote-ref-78)
80. Спектакли Московского театра сатиры «Баня» (премьера 5 декабря 1953 года) и «Клоп» (премьера 5 мая 1955 года) оформлял С. И. Юткевич. Художник «Оптимистической трагедии» В. В. Вишневского, поставленной на сцене Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина, — А. Ф. Босулаев (премьера 25 ноября 1955 года). Обращение к опыту советского театра 1920 – 1930‑х годов было характерно для театрально-декорационного искусства второй половины 1950‑х годов. [↑](#endnote-ref-79)
81. Печатается по тексту газеты «Московский комсомолец», 1960, 24 января.

    ## В середине 1950‑х годов Н. П. Акимов совместно с архитектором Е. Быковым и инженером И. Мальциным разработали экспериментальный проект нового театрального здания для Театра комедии. Первоначально предполагалось возвести это здание на территории Сада отдыха. Позже для строительства было намечено другое место — на Московском проспекте, напротив станции метро «Парк Победы». В 1968 году началось проектирование нового здания.

    [↑](#endnote-ref-80)
82. **{291}** Печатается по тексту сборника статей Н. П. Акимова «Не только о театре», с. 148 – 183 (впервые напечатано в сборнике: Плучек, Товстоногов, Акимов — театральной самодеятельности. М., «Искусство», 1962, с. 78 – 107). [↑](#endnote-ref-81)
83. Соллогуб Алексей Васильевич — художник-макетчик в Театре комедии. [↑](#endnote-ref-82)
84. Печатается по тексту «Литературной газеты», 1968, 2 октября, с. 8. [↑](#endnote-ref-83)
85. Печатается по тексту журнала «Театральная жизнь», 1969, № 11, июнь, с. 9 – 11.

    ## 1 апреля 1968 года Н. П. Акимов выступил с докладом на секции театральных художников ЛО ВТО. Это оказалось его последним публичным выступлением: 6 сентября 1968 года Н. П. Акимова не стало.

    [↑](#endnote-ref-84)
86. Премьера пьесы Э. С. Радзинского «Снимается кино…» в Московском театре имени Ленинского комсомола состоялась 9 ноября 1965 года. Постановка А. В. Эфроса, художники В. И. Лалевич и Н. Н. Сосунов. [↑](#endnote-ref-85)
87. Бромлей Надежда Николаевна (1889 – 1961) — актриса, режиссер, драматург. В 1924 – 1936 годах работала в Первой студии МХАТ и МХАТ II. Автор пьес «Архангел Михаил», «Король квадратной республики». [↑](#endnote-ref-86)
88. Н. П. Акимов оформлял в МХАТ II спектакль «Евграф — искатель приключений» А. М. Файко (премьера 15 сентября 1926 года). Режиссер Б. М. Сушкевич. [↑](#endnote-ref-87)
89. Оформление спектакля «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского в Театре имени Евг. Вахтангова — последняя работа Н. П. Акимова (режиссер А. И. Ремизова, премьера 2 декабря 1968 года). Она получила высокую оценку в критических откликах на спектакль, особенно оформление сцены в кабинете Крутицкого. К. Щербаков выделил эту сцену как наиболее выразительную: «Стол, а подле него единственный стул затянуты холстиной. Аккуратно перевязаны марлей люстра, картины, чей-то высокоуважаемый бюст. Ощущение всеобщей остановленности, стерильной омертвелости, по-военному четко организованного запустения. Оформление кабинета Крутицкого, — по-моему, одна из лучших театрально-декорационных работ Николая Павловича Акимова» (К. Щербаков. Грани успеха. «На всякого мудреца довольно простоты» у вахтанговцев. — «Комсомольская правда», 1969, 16 февраля). [↑](#endnote-ref-88)
90. Во второй половине 1960‑х годов «Три сестры» А. П. Чехова были поставлены на сцене АБДТ имени М. Горького (режиссер Г. А. Товстоногов, художник С. М. Юнович, премьера 23 января 1965 года) и в Московском драматическом театре на Малой Бронной (режиссер А. В. Эфрос, художники В. Дургин и А. Чернова, премьера 25 ноября 1967 года). [↑](#endnote-ref-89)
91. В сезоне 1967/68 года Н. П. Акимов начал готовиться к постановке комедии Шекспира «Все хорошо, что хорошо кончается».

    **{292}** В интервью корреспонденту газеты «Советская культура» (интервью напечатано уже после смерти Акимова) Н. П. Акимов рассказывал: «Я начал работу над комедией Шекспира “Все хорошо, что хорошо кончается” в переводе Михаила Донского. Эта комедия почему-то не очень часто ставилась на советской сцене, и мировые шекспирологи не уделили ей большого внимания, но мне она кажется удивительно интересной. Прошлой осенью труппа Королевского театра в Лондоне привозила ее к нам на гастроли, и я с большими колебаниями пошел на спектакль: я уже тогда решил ее ставить и очень боялся, что, увидев спектакль англичан, буду творчески парализован.

    По счастью, то, что я увидел, до такой степени не совпало с моими представлениями об этой комедии, что я сохранил свободу собственных замыслов, которые сейчас и стараюсь реализовать. Сценическое оформление я уже приготовил за весну и лето, и оно также пошло по совершенно другому пути» (Последние интервью… — «Советская культура», 1968, 7 сентября). Фотографии эскизов декораций и костюмов Н. П. Акимова к этому спектаклю были воспроизведены в журнале «Театральная жизнь», 1968, № 22.

    Комедия «Все хорошо, что хорошо кончается» должна была стать второй премьерой сезона 1968/69 года, после «Пятого выстрела» М. М. Гиндина и Г. С. Рябкина, но неожиданная смерть Н. П. Акимова прервала работу над спектаклем. [↑](#endnote-ref-90)
92. Печатается по тексту статьи Н. П. Акимова в книге: Б. Лавренев. Разлом. Пьеса в четырех актах в постановке Государственного академического театра имени Евг. Вахтангова. М., 1928, с. 91 – 93. [↑](#endnote-ref-91)
93. Печатается по тексту книги: О «Страхе». Л., 1931, с. 101 – 104.

    ## 15 и 27 июня 1931 года состоялось выездное заседание президиума Леноблотдела Рабис в Ленинградском академическом театре драмы. Обсуждался спектакль «Страх» А. Н. Афиногенова, последняя работа театра. Многие выступавшие говорили о работе художника Н. П. Акимова в этом спектакле; мнения и оценки были разноречивы. Н. П. Акимов не присутствовал на обсуждении и не мог ответить своим оппонентам. Поэтому при публикации обработанной стенограммы выездного заседания президиума Леноблотдела Рабис в качестве приложения была дана статья Н. П. Акимова о принципах оформления спектакля «Страх».

    [↑](#endnote-ref-92)
94. В рецензиях на спектакль «Страх» работа художника оценивалась по-разному, но большей частью как не соответствующая постановке и стилю актерской игры. На обсуждении многие выступавшие, в том числе А. Н. Афиногенов и участники спектакля, актеры П. И. Лешков, С. В. Азанчевский, критиковали художника, называли его монтировку нецелесообразной и неудобной. И. Н. Певцов, исполнявший роль профессора Бородина, пытался «оправдать» наклонный планшет Н. П. Акимова: «Я долго обдумывал эту штуку и принял так, что мой брат, оригинал-архитектор, умерший двадцать два года назад, выстроил мне особняк с покатым полом, и я вынужден ходить по этому полу двадцать два года» (О «Страхе», с. 75). Н. С. Рашевская, исполнительница **{293}** роли Елены, защищала оформление художника, утверждала, что оно помогает играть, создает чувство дисциплины (там же, с. 71). [↑](#endnote-ref-93)
95. С. Л. Цимбал в рецензии на спектакль «Страх» писал о «гигантских апартаментах», построенных на сцене художником (На подступах к философскому спектаклю. — «Смена», 1931, 10 июня). [↑](#endnote-ref-94)
96. Печатается по тексту сборника «В понедельник в 8». К постановке пьесы в Ленинградском государственном театре комедии. Л., 1938, с. 34 – 36. [↑](#endnote-ref-95)