**Константин Александрович Марджанишвили: Творческое наследие: Воспоминания: Статьи и доклады: Статьи о Марджанишвили** [На обложке: Котэ Марджанишвили] / Ред. кол. Э. Н. Гугушвили, Д. С. Джанелидзе, В. Д. Жгенти, Г. К. Крыжицкий, В. Д. Куправа, И. К. Тавадзе, Д. К. Шенгелая. Тбилиси: Заря Востока, 1958. 577 с.

**От института** V [Читать](#_Toc361523727)

**Раздел первый.  
К. А. Марджанишвили:  
Воспоминания статьи, беседы, доклады, речи**

Из автобиографических записей 3 [Читать](#_Toc361523729)

Вступление к книге 4 [Читать](#_Toc361523730)

Воспоминания 8 [Читать](#_Toc361523731)

Письмо в редакцию 69 [Читать](#_Toc361523732)

Беседа с К. А. Марджанишвили 71 [Читать](#_Toc361523733)

Изложение выступления К. А. Марджанишвили в прениях после лекции А. Давыдова «Об актере будущего» 74 [Читать](#_Toc361523734)

Как будет поставлена «Ню» Дымова? (Беседа с К. А. Марджанишвили) 75 [Читать](#_Toc361523735)

О постановке «Шлюк и Яу» (Беседа с К. А. Марджанишвили) 76 [Читать](#_Toc361523736)

Записи К. А. Марджанишвили о постановке «Гамлета» в Московском Художественном театре 77 [Читать](#_Toc361523737)

«Художественный театр» (Беседа с К. А. Марджанишвили) 83 [Читать](#_Toc361523738)

Обращение К. А. Марджанишвили к артистам «Свободного театра» 85 [Читать](#_Toc361523739)

О «Свободном театре» (Репортерская заметка о беседе с К. А. Марджанишвили) 86 [Читать](#_Toc361523740)

Камерный театр при «Свободном театре» (Хроникальная заметка) 88 [Читать](#_Toc361523741)

Беседа с К. А. Марджанишвили о «Свободном театре» в новом сезоне 89 [Читать](#_Toc361523742)

О возрождении «Свободного театра» (Беседа с К. А. Марджанишвили) 91 [Читать](#_Toc361523743)

Заметки о театре 93 [Читать](#_Toc361523744)

О театре жизнерадостном, овеянном бодростью и радостью жизни (Беседа с К. А. Марджанишвили) 95 [Читать](#_Toc361523745)

Заметки о театре 97 [Читать](#_Toc361523746)

Новые пути (1918 – 1919 гг.) 98 [Читать](#_Toc361523747)

План лекции об искусстве актера 101 [Читать](#_Toc361523748)

[Автор, актер, зритель] 102 [Читать](#_Toc361523749)

[Труд и искусство] 103 [Читать](#_Toc361523750)

[Наметка сценария массового революционного празднества 1920 г., Петроград] 107 [Читать](#_Toc361523751)

Из доклада К. А. Марджанишвили о театральном искусстве, прочитанного в зале Тбилисской консерватории 25 сентября 1922 года 109 [Читать](#_Toc361523752)

Запись выступления К. А. Марджанишвили на совещании в Комитете по делам искусств при Наркомпросе Грузинской ССР 13 ноября 1922 года 115 [Читать](#_Toc361523753)

Беседа режиссера Котэ Марджанишвили с корреспондентом газеты «Комунисти» 116 [Читать](#_Toc361523754)

Грузинская драма (Интервью с режиссерами) 118 [Читать](#_Toc361523755)

По поводу постановки «Саломеи» 120 [Читать](#_Toc361523756)

Вокруг грузинского театра 123 [Читать](#_Toc361523757)

Из статьи «Вопросы грузинского театра» 131 [Читать](#_Toc361523758)

Элеонора Дузе 135 [Читать](#_Toc361523759)

Нико Гоциридзе 138 [Читать](#_Toc361523760)

«Абесалом и Этери» 141 [Читать](#_Toc361523761)

Выступление К. А. Марджанишвили на дискуссии по вопросам театрального искусства 142 [Читать](#_Toc361523762)

Декларация 147 [Читать](#_Toc361523763)

Наши quasiсовременные критики (По поводу нотации Раждена Каладзе) 149 [Читать](#_Toc361523764)

Pro domo sua 152 [Читать](#_Toc361523765)

[Обращение к «дуруджистам»] 155 [Читать](#_Toc361523766)

Гоги Ратиани 157 [Читать](#_Toc361523767)

Вступительное слово на репетиции «Гоп‑ля, мы живем!» 7 августа 1928 г. (По записи в репетиционном журнале) 160 [Читать](#_Toc361523768)

О работе режиссера. Из стенограммы доклада, прочитанного К. А. Марджанишвили в Тбилиси 22 апреля 1929 года 162 [Читать](#_Toc361523769)

Речь К. А. Марджанишвили в театре бывш. Корш на торжественном чествовании 2‑го Государственного грузинского театра, руководимого К. А. Марджанишвили 30 апреля 1930 года 169 [Читать](#_Toc361523770)

К. А. Марджанишвили о гастролях 2‑го Грузинского государственного театра на Украине и в России 171 [Читать](#_Toc361523771)

Из доклада К. А. Марджанишвили в Комакадемии в 1930 году 172 [Читать](#_Toc361523772)

Речь К. А. Марджанишвили на торжественном заседании в ГАХН в связи с приездом 2‑го Государственного грузинского театра в Москву 5 мая 1930 года 188 [Читать](#_Toc361523773)

Вниманию всего театра 192 [Читать](#_Toc361523774)

Ко всем членам труппы 193 [Читать](#_Toc361523775)

Привет побратимам! 194 [Читать](#_Toc361523776)

Наметка плана работы на сезон 1931/32 г. 196 [Читать](#_Toc361523777)

Обязательные правила работы на сцене, выработанные К. А. Марджанишвили 199 [Читать](#_Toc361523778)

**Раздел второй.  
Творческая лаборатория К. А. Марджанишвили**

*Ушанги Чхеидзе*. Котэ Марджанишвили — режиссер и руководитель театра 203 [Читать](#_Toc361523780)

*Акакий Васадзе*. Котэ Марджанишвили и Театр имени Руставели 259 [Читать](#_Toc361523781)

*К. Е. Патаридзе*. На репетициях 273 [Читать](#_Toc361523782)

*А. Костров*. Марджанов в Малом театре 293 [Читать](#_Toc361523783)

**Раздел третий.  
Статьи о К. А. Марджанишвили**

*А. Луначарский*. Выступление на торжественном чествовании 2‑го грузинского государственного театра, руководимого К. А. Марджанишвили 30 апреля 1930 года, в театре бывш. Корш 373 [Читать](#_Toc361523785)

*А. Луначарский*. Вступительное слово к докладу К. А. Марджанишвили в Коммунистической академии на дискуссии о 2‑м грузинском государственном театре 12 мая 1930 года 378 [Читать](#_Toc361523786)

*А. Луначарский*. Театр, созвучный эпохе 382 [Читать](#_Toc361523787)

*А. Луначарский*. Из предисловия к книге С. Амаглобели «Грузинский театр» 384 [Читать](#_Toc361523788)

*А. Луначарский*. Полезный Ибсен 386 [Читать](#_Toc361523789)

*А. Луначарский*. О Шиллере, шиллерщине и «блестящих» спектаклях 393 [Читать](#_Toc361523790)

*А. Луначарский*. Речь на гражданской панихиде у гроба К. А. Марджанишвили в московском Малом театре 23 апреля 1930 года 404 [Читать](#_Toc361523791)

*К. Кундзинь*. К. Марджанишвили в Латвии 408 [Читать](#_Toc361523792)

*В. Хорол*. К. А. Марджанишвили на украине в 1907 – 1908 гг. 413 [Читать](#_Toc361523793)

*Д. Алексидзе*. Народный артист Грузинской ССР Режиссерский профиль Котэ Марджанишвили 431 [Читать](#_Toc361523794)

*Александр Дейч*. Легендарный спектакль 442 [Читать](#_Toc361523795)

*Лев Никулин*. Котэ Марджанишвили 454 [Читать](#_Toc361523796)

*Б. Асафьев (Игорь Глебов)*. «Бронзовый конь» 463 [Читать](#_Toc361523797)

*Г. Крыжицкий*. Государственный театр комической оперы под руководством К. А. Марджанова 467 [Читать](#_Toc361523798)

*Серго Амаглобели*. Работа К. А. Марджанишвили на грузинской советской сцене 506 [Читать](#_Toc361523799)

*Д. Тальников*. «Строитель Сольнес» в постановке К. А. Марджанова 522 [Читать](#_Toc361523800)

*Додо Антадзе*. Народный артист Грузинской ССР О творчестве К. А. Марджанишвили 542 [Читать](#_Toc361523801)

**Примечания** 563 [Читать](#_Toc361523802)

# **{V}** От института

Грузинский государственный театральный институт имени Шота Руставели, подготовив к изданию предлагаемый читателям сборник «Котэ Марджанишвили», тем самым приступил к разработке и изучению литературно-театрального наследия виднейших представителей грузинского дореволюционного и советского театров. Последующие сборники будут посвящены Вахтангу Мчедлишвили, Васо Абашидзе, Ладо Алекси-Месхишвили, Котэ Кипиани, Котэ Месхи, Валериану Гуния, Валериану Шаликашвили, Александру Цуцунава и другим деятелям, внесшим ценный вклад в развитие реалистического театрального искусства.

К разработке их наследия привлечены видные театроведы, писатели, критики как Грузии, так и братских республик. Сборники будут составляться на грузинском и русском языках. Они помогут читателям уяснить ценность того вклада, который грузинский театр вносит в сокровищницу сценической культуры народов СССР.

К. А. Марджанишвили был крупнейшим режиссером грузинского и русского театров, основоположником грузинского советского театра. Творческое формирование его как режиссера проходило под плодотворным влиянием передовой русской театральной культуры. В свою очередь Котэ Марджанишвили, как это отмечал А. В. Луначарский, «внес яркую страницу в историю русского театра».

Сборник «Котэ Марджанишвили» выходит в двух томах.

В первом разделе первого тома наиболее полно представлено литературно-театральное наследие К. А. Марджанишвили: воспоминания, записи, беседы, статьи, заметки и речи.

Второй раздел тома — «Творческая лаборатория К. А. Марджанишвили» — в известной степени дополняет первый раздел, ибо в очерках {VI} и статьях У. Чхеидзе, А. Васадзе, К. Патаридзе и в особенности А. Кострова, который систематически вел запись репетиций, содержатся весьма ценные высказывания К. А. Марджанишвили.

Литературное наследие Марджанишвили по своему содержанию и форме разнообразно. Наряду с законченными статьями и воспоминаниями публикуются стенографические записи его докладов и выступлений, а также записи его речей и бесед, сделанные другими лицами.

Не вошедшая в настоящий том часть наследия Марджанишвили, как-то: записные книжки, сценарии, пьесы, инсценировки и черновые записи требует дальнейшего изучения и подготовки к последующей публикации.

Понятно, что при подготовке публикуемых материалов институт столкнулся с большими трудностями. Дело в том, что К. А. Марджанишвили не оставил литературно вполне отработанных рукописей о театральном искусстве. Он мечтал об издании широко задуманных мемуарных записей. По своему характеру эти мемуары должны были обобщить его многолетнюю творческую работу, а также дать оценку театральным и общественным явлениям с точки зрения борьбы за идейность, за реализм в искусстве. Однако ему не удалось завершить эту работу. Например, К. А. Марджанишвили не успел написать задуманную книгу «Сто актеров моей памяти».

В третьем разделе тома даны статьи, в основном характеризующие деятельность К. А. Марджанишвили в различные периоды его жизни.

Для того чтобы Марджанишвили, как художник, предстал перед читателями в процессе своего роста и формирования, чтобы ясней была выражена эволюция его взглядов, мы собрали воедино материалы дореволюционного и советского периодов, расположив их в каждом разделе, в основном, по принципу хронологической последовательности.

Необходимо отметить, что в публикуемых материалах читатель порой столкнется с несовпадением отдельных оценок творческих исканий Марджанишвили. Это объясняется отчасти тем, что материалы литературного наследия Марджанишвили до сих пор не в равной степени были доступны авторам статей и очерков, и поэтому расхождение в отдельных случаях мнений и суждений явилось неизбежным.

Литературное наследие К. А. Марджанишвили в значительной своей части сохраняет на сегодня свою актуальность и служит делу разработки важнейших вопросов теории и практики советского театра.

Творческая деятельность К. А. Марджанишвили являла собой пример братского содружества и тесной взаимосвязи русского и грузинского театров.

{VII} Некоторые театроведы при оценке творчества Марджанишвили преувеличивали отдельные ошибки и рецидивы эстетства в творческой практике режиссера, допуская при этом недооценку всего того положительного, что характеризовало его как передового мастера сцены, неутомимого искателя новых путей в искусстве, истинного новатора, одного из виднейших строителей советской театральной культуры, воспитавшего целое поколение талантливых мастеров сцены.

В дореволюционный период мировоззрение Марджанишвили его идейно-художественные взгляды формировались под влиянием А. М. Горького, его драматургии, в тесном творческом общении с К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко. В годы столыпинской реакции он боролся за идейный театр, выступал против формалистов, которые пытались отрицать ведущую роль драматурга в театре.

Марджанишвили поднял голос в защиту творческой инициативы актера, называл режиссера его лучшим другом, советчиком и помощником. Вместе с тем, он считал режиссера ответственным за идейную направленность и художественную целостность спектакля.

Как известно, К. А. Марджанишвили одним из первых среди работников искусств горячо приветствовал победу Великой Октябрьской социалистической революции и активно включился в строительство советской театральной культуры.

Он стремился создавать оптимистические, праздничные, жизнерадостные спектакли, в которых героика революционной современности находила свое яркое сценическое воплощение.

В этих спектаклях на первый план выдвигался актер-трибун, глашатай передовых идей эпохи. Некоторые из этих спектаклей стали этапными в развитии советского театра.

Продолжая и развивая реалистические традиции русского и грузинского театров, обогащая своим мастерством и многолетним творческим опытом советское театральное искусство, К. Марджанишвили вместе с тем жадно впитывал все новое, что рождалось в эпоху пролетарской революции, и в последние годы своей жизни вплотную подошел к освоению метода социалистического реализма.

Общественные и театральные проблемы, вопросы теории и практики настолько тесно переплетены между собою в литературном наследии Марджанишвили, что редколлегия сочла нецелесообразным искусственно дробить материалы и отказалась от группирования и систематизации их по отдельным темам.

Наличие в литературном наследии Марджанишвили стенографических записей, незавершенных материалов, недоработанных набросков и {VIII} эскизных заметок потребовало от редколлегии в отдельных случаях, внесения в тексты некоторых исправлений, сокращений.

Во втором томе сборника большое место займет раздел «Из переписки К. А. Марджанишвили». Для публикации отобраны письма, отражающие общественную и творческую деятельность К. Марджанишвили. Особый интерес представляет в этом отношении переписка К. А. Марджанишвили с А. М. Горьким, К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко. Из писем, адресованных К. Марджанишвили, во втором томе будут опубликованы письма В. Давыдова, К. Станиславского, В. Немировича-Данченко, А. Глазунова, Ю. Сахновского, В. Юреневой. А. Фурмановой, У. Чхеидзе, В. Анджапаридзе, А. Кострова, Д. Антадзе, Н. Ушина, Н. Телешова и других.

Особенно ценным явится во втором томе раздел воспоминаний, в который войдут материалы, освещающие почти все периоды жизни и творческой деятельности Марджанишвили. Среди авторов воспоминаний: А. Азров, В. Аксенов, В. Анджапаридзе, Е. Ахвледиани, Г. Баазов, И. Берсенев, Е. Бунчук, Т. Вахвахишвили, Н. Вачнадзе, В. Вишневский, Р. Габичвадзе, Ш. Гамбашидзе, И. Гамрекели, Н. Гварадзе, Р. Гветадзе, К. Гогодзе, Е. Гоголева, О. Голубева, М. Городинский, И. Гришашвили, М. Демюр, Е. Донаури, Н. Живокини, Д. Какабадзе, Н. Коллен, А. Коонен, Н. Луначарская-Розенель, К. Мегвинет-Ухуцеси, Н. Монахов, А. Пагава, Н. Петров, М. Ростовцев, Щ. Сапаров, М. Сапарова-Абашидзе, Н. Светловидов, В. Симов, Э. Смильгис, В. Станиславский, Т. Табидзе, В. Таблиашвили, А. Таиров, Ц. Цуцунава, Т. Чавчавадзе, С. Челидзе, С. Чиковани, Д. Чхеидзе, И. Эренбург, В. Юренева, С. Юткевич, Г. Ярон.

Сборник «Котэ Марджанишвили» составлен сотрудниками кабинетов истории театра и мастерства актера и режиссуры Грузинского театрального института им. Руставели: Вахт. Анджапаридзе, Е. Гелдиашвили, М. Готолашвили, Э. Давитая, Е. Поповой, М. Чхеидзе, Н. Элиашвили и Т. Яшвили под руководством кандидата филологических наук доцента Д. Джанелидзе. В сборе материалов приняли участие Г. К. Крыжицкий, Т. Н. Вахвахишвили, Е. И. Стуруа и Ш. И. Карухнишвили.

Нельзя не выразить благодарность Г. Бухникашвили, К. Чхиквадзе, В. Гамрекели и Н. Швангирадзе за помощь в подборе материалов из рукописных фондов театральных музеев Грузии.

Осуществление этого сборника стало возможным лишь при участии и дружественной помощи тбилисской, московской, рижской и киевской театральной общественности.

*И. Тавадзе*

*Директор Грузинского*

*государственного театрального института*

# **{****1}** Раздел первый К. А. Марджанишвили Воспоминания статьи, беседы, доклады, речи

## **{****3}** Из автобиографических записей[[1]](#endnote-2)

Не знаю почему, но мне всегда становится стыдно, когда меня просят писать о театре. Я думаю, что это тот же девственный стыд, который переживает юноша, если ему предлагают публично рассказать о достоинствах его возлюбленной. И правда, как определить, что я люблю в театре? Вот я уже сед, стою на пороге старости, и театр — моя единственная возлюбленная, по отношению к которой я был единолюбом, которой я ни разу в жизни не изменил и не изменю до того момента, пока не понесут меня к могиле, если в Тифлисе — то, конечно, с музыкой, если в другом месте — то с парой-другой хороших или плохих речей. Но я знаю одно — каким бы ворчливо-бранным словом ни поминали мою работу, какой бы грубо-рецензентской меркой ни мерили ее, ни один язык не повернется сказать, что я не люблю театр, что главным и самым серьезным во всей моей сознательной жизни был не театр. Да, я люблю театр, любил и буду любить. Что же такое это чувство?

Я никогда в жизни не достигал еще и сотой доли осуществления моей мечты в театре, а вместо этого получал много нравственных и материальных ударов от него, и все-таки… и все-таки я знаю, что никогда не нашел бы в себе сил оставить театр.

В чем же эта чарующая сила театра, так цепко держащая каждую прикоснувшуюся к нему душу? Что заставляет стремиться к театру многих и многих, самых различных по {4} возрасту, психике и развитию, людей и нас, работающих на него в течение целых суток. И не только актеры, находящие удовлетворение в том, что они могут в определенный час предстать своей собственной персоной перед благодарными зрителями, но даже и мы, закулисные деятели, остающиеся там, в тени, — режиссеры, плотники, авторы, бутафоры, расклейщики афиш — все, хоть сколько-нибудь причастные к театру, — все мы, если вы отнимете у нас театр, — захиреем, умрем.

Хотите, приведу один разительный пример из здешней, тифлисской жизни. Кто из театральной публики не знал расклейщика афиш Пачика — он всю свою жизнь имел отношение к театру только как расклейщик его объявлений! И вот расклейка эта перешла в другие руки, город сам стал заниматься этим делом — у него своя контора и свои расклейщики. А Пачик? Он лишился своей доли участия в работе театра, которую имел. И что же? Каждый, кто проходил мимо драматического театра, в любое время — от девяти утра и до двенадцати ночи — мог встретить Пачика в подъезде, увидеть его скорбно обросшее бородой лицо. Он с тоской глядел подслеповатыми глазами куда-то вдаль, и все-таки стоял у порога театра. Поистине трагична эта фигура, поистине большой лирикой была напоена душа этого влюбленного в театр и отвергнутого им человека.

И вот, когда я хочу докопаться до сути, до самого главного, что держит меня в театре, я нахожу только одно объяснение этому необъяснимому, этой вечной влюбленности в театр всех хотя бы отдаленно относящихся к нему душ.

Я думаю, что вся суть — в стремлении человека раскрыть свой внутренний мир в чужой душе.

## Вступление к книге[[2]](#endnote-3)

Я пишу только о ста актерах. На самом деле я встречал их много больше. Зная тщеславие той среды, где я прожил сорок лет, я должен извиниться. Пусть те, которых не помянул я, не сердятся на меня.

Эта книга вовсе не оценка артистических дарований, а престо то, что так или иначе сохранила моя память. Это извинение приношу не потому, что я боюсь кого-либо обидеть, нет! — Марджанов слыл на русской сцене большим обидчиком.

{5} Еще недавно один почтенный режиссер публично обвинял меня, что я где-то, кажется, в Одессе, побил актрису. Вот тебе на. Ругатель я большой — сознаюсь, но за всю свою жизнь я не только никого не бил, но даже сам был отколочен — да еще как! — в самом начале моей актерской (увы, я был и актером) карьеры, и первым моим антрепренером!

Есть такой достославный город Телав в Тифлисской губернии, а в тридцати шести верстах от него — село Кварели — моя родина. Еще гимназистом, приезжая на каникулы в деревню, я ставил дома спектакли, мобилизуя для этого своих сестер, кузин, брата и кузенов. Когда мне не хватало действующих лиц, я пополнял их из сельской учительской и духовной среды. У меня играла сама благочинша со своей дочкой, причетник нашей церкви, и раз, когда по ходу действия нужна была хорошая собака, у меня выступила даже собака его высокопреосвященства.

Я не помню, как звали собаку, и даже не знал никогда. Однажды, когда я, будучи еще подростком, поздним вечером возвращался к себе в усадьбу, она с лаем бросилась на меня. Я очень струсил и испуганно стал звать: собака его преосвященства!.. Но это не помогло, и у нее на зубах, должно быть, долго оставался вкус моего филе…

С той поры я стал отрицать церковь и полюбил театр! В своем театре я был и главным актером, и режиссером, и декоратором, и бутафором, и суфлерам, и… словом, всем был я.

Зрителями были почтенные кахетинские крестьяне. Как они относились к моим спектаклям, — не знаю. Да и что они могли понять — совсем не знающие русского языка — в таких пьесах, как «Счастливый день», «Сорванец» или «Школьная пора»[[3]](#endnote-4)! Помню только, с аппетитом поедали гомиджи[[4]](#footnote-2), яблоки и чурчхелы[[5]](#footnote-3) и другое щедро выставляемое мной угощение, и так как мое театральное священнодействие происходило в громадном марани[[6]](#footnote-4), — оно занимало в нашем доме весь нижний этаж, — я приказывал открыть один из {6} квеври[[7]](#footnote-5) и поставить рядом хеладу[[8]](#footnote-6). Кончалось тем, что после нескольких прогулок этой хелады по рядам зрителей меня усиленно вызывали, я имел успех — ах, какой успех. Скоро слава обо мне докатилась до соседних деревень, а оттуда и до уездного города Телави. Так вот, в этом городе, как и во всяком уважающем себя уездном городе, был свой антрепренер, любивший прибегать к пощечинам и кулакам. Я до сих пор не могу забыть его, а следовательно и его фамилию. Звали антрепренера Аджимамудов. Он содержал местный театр, где были скамейки, занавес… словом, все честь честью. Занимался он тем, что приглашал из Тифлиса разных актеров, а нехватку пополнял местными любителями. Сборы делал хорошие, однако, сказать по чести, я свои кварельские спектакли ставил выше. Впрочем, этот вопрос — дискуссионный, и поднимать его здесь не буду! Только скажу: о славе моей стало известно и ему. В один из моих приездов на бал в «заведение святой Нины» он пригласил меня играть, не помню, в какой пьесе. Я согласился и с гордостью, несмотря на свою гимназическую блузу, носил имя гастролера.

Мне не лень было отмахивать верхом тридцать шесть верст на репетиции и к ночи возвращаться к себе в деревню. Наступил день спектакля — мне требовался фрак, так как я играл пожилого светского фата. Словом, все шло хорошо, роль удавалась на редкость, и даже на пробе грима я чувствовал свою неотразимость. Правда, усы и морщины как-то не совсем гармонировали с моим лицом, но в остальном все шло хорошо. Я бы даже снялся в этой роли, если бы не этот злосчастный фрак. Мы нигде не могли его достать, обегали весь город, но даже у местных адвокатов фрака не было. Я заявил антрепренеру, что если фрака не будет, играть не стану.

Потный, утомленный Аджимамудов вновь бросился на поиски. Меж тем приближался вечер. Публики собралось возле театра много, а я, «саботируя», разгуливал по бульвару. Меня окружала целая стая барышень, оказавшихся моими поклонницами, но я, разочарованно похлопывая хлыстиком по своим сапогам, заявлял, что лишен возможности доставить {7} им удовольствие видеть меня в одной из лучших моих ролей. Фата играть без фрака нельзя…

Вдруг в конце аллеи появляется с торжествующим лицом мой антрепренер; он подходит ко мне и предлагает поторопиться в уборную, так как публика уже волнуется. Фрака он, правда, не достал, но один из учителей духовной семинарии, из уважения к моему таланту, одолжил ему свой вицмундир. Сам Аджимамудов обернул металлические пуговицы черным коленкором, и фрак выглядел прекрасно!

Нас веером окружала целая толпа девиц. Я холодным взглядом окинул антрепренера, «гамлетовским» — обвел лица поклонниц и, похлопывая хлыстиком по голенищу, процедил: «Вицмундир — не фрак, и я играть не буду!» О, светлая радость на сердце, — я это сказал, как настоящий светский лев. Одобряющий восторг на лицах женщин, растерянное выражение глаз Аджимамудова… Потом произошло что-то несуразное: какой-то хлопающий звук, ощущение ожога на щеке, выпавший хлыст, толчок в шею, визг девиц, какое-то неприятное ощущение в ребрах, из носа — кровь, чьи-то слезы, падение на землю, бегущие шаги.

И я одни… один на песке уходящей в сумерки аллеи.

Вот они — кровопийцы, капиталисты, предприниматели… Он побил меня, побил. А за что? За то, что я даром должен был играть в его спектакле? О, если бы была целая толпа этих предпринимателей, я построил бы против них баррикаду, я первый пролил бы их кровь!

Но кровь уже была пролита. Я тихонько прокрался к дому моей тетки; ни с кем не прощаясь, собственноручно оседлал лошадь и темной ночью двинулся в деревню. Мрачные мысли лезли в голову, но я успокаивал себя: Мольеру изменяла жена, Байрон умер от лихорадки, а поэт Акакий Церетели мог страдать даже от мозолей на ногах!..

Многие не знают, что я был актером! Увы, я был им целых десять лет! Я даже расскажу вам о своей последней роли…[[9]](#footnote-7)

## **{****8}** Воспоминания[[10]](#endnote-5)

### 1904/05 год, Рига. Антреприза К. Н. Незлобина

Итак, 1903/04 год — последний в моей актерской жизни.

Успехи режиссерские, тщеславие молодого человека, в тридцать лет являющегося полным хозяином большого театра, окончательно решили мою судьбу: отныне я только режиссер! Я отпустил себе бороду для большей солидности и в таком виде появился постом 1904 года в Москве на театральном рынке. Борода, между прочим, была крайне необходима, так как, несмотря на мой тридцатилетний возраст, вид у меня был довольно цыплячий. Внешне мне нечем было импонировать тем солидным актерам, указывать которым мне приходилось.

Не надо забывать, что это был период борьбы в русском театре за самостоятельность режиссера. До того в театрах, даже в таких, как Московский Малый и Петербургская Александринка, самостоятельной режиссуры не было.

Делалось так: один из больших актеров брал себе пьесу, большей частью бенефисную для себя или такую, где у него центральная роль, распределял ее между участниками, строго держась твердо царившего в то время амплуа, и ставил ее на сцене. Все режиссирование сводилось к простому мизансценированию пьесы и сглаживанию тех трений, которые могли {9} возникнуть между премьерами в их диалогах. Редкий театр сознавал еще, что нужны общий подход к пьесе и ее единое толкование.

Художественный театр, недавно только возникший, был почти единственным и… — боже мой — как шипела вся старая актерская масса по поводу «обезьянничанья», «дрессировки», «натаскивания», происходившего, мол, в этом театре. Но меня чаровала цельность его спектаклей, их правда, их реализм. Я еще мало видел тогда их спектаклей, так как с деньгами у меня было крайне скудно. Мое жалованье не превышало двухсот пятидесяти рублей, а там, в Иркутске, жизнь была крайне дорога. Нужно было жить самому и посылать семье в Москву, как раз в 1903 году, 13 августа у меня родился сын Котик. В Москву приходилось приезжать с жалкими остатками от сезона, а жить надо было до нового контракта, то есть аванса от нового антрепренера… При таких условиях уделять много на театральные билеты я не мог, а ходить по контрамаркам, выклянчивая их в конторах театров, мне всегда было совестно. Отсюда понятно, что при всей моей любви к Художественному театру посещать его спектакли я мог крайне редко.

Итак — я режиссер. Не актер, одновременно ставящий пьесы, а самостоятельный режиссер! Но где взять театр, который позволил бы себе такую роскошь, как отдельная режиссура, тем более, что актерская масса встречала таковую крайне недоброжелательно. Актеры глядели на режиссера, как на насильника над их артистической свободой, как на деспота, лишавшего их самостоятельного художественного творчества, и так далее.

В это время в провинции стал обращать на себя внимание молодой антрепренер, не преследовавший в театре коммерческих целей, а всей душой преданный театральному делу и уже завоевавший большое положение сначала в Вильно, а затем в Нижнем Новгороде. Это был Константин Николаевич Алябьев, по сцене Незлобин, сын крупного петербургского торговца мясом, женатый на дочери миллионера Морозова. Он решил посвятить себя театру. Конечно, он сам играл, — и играл главные роли, — и сам режиссировал, но одновременно он собрал хорошие театральные силы (у него служили В. Ф. Комиссаржевская, Бравич, Неронов, Грузинский и много других хороших актеров) и пытался создать серьезное театральное {10} предприятие. К этому времени он перебрался уже в Ригу и перевез с собой целый поезд театрального имущества — восемнадцать вагонов. В декорациях и костюмах его театр мог во многом поспорить с Московским Художественным театром.

Человек этот был серьезно влюблен в театр, имел большие средства и ничего не жалел ради создания хорошего театра. В актерской борьбе с режиссером он стал на сторону последнего, прекрасно уясняя себе, что спектакль, как и всякое художественное произведение, должен выявлять единый и цельный замысел. Это возможно было бы только в том случае, если бы в театре появилось лицо, способное спаять все отдельные элементы театра — автора, артистов, художника и музыканта — и подчинить всех единому замыслу. Этим лицом должен был стать режиссер, в поисках какового и находился Незлобии. Сам он настолько любил играть, что заняться режиссированием не мот.

Словом, Незлобии искал режиссера, я искал театр — и произошла наша встреча.

Я до сих пор не знаю, каким образом дошли до него слухи обо мне: видел ли он в Москве мои постановки в Зоологическом саду[[11]](#endnote-6) или отзывы Н. И. Вольского[[12]](#endnote-7) и иркутских актеров обратили его внимание на меня, но в один прекрасный и великопостный день (а для меня, и не только для меня, но и для жены[[13]](#endnote-8) и ребенка[[14]](#endnote-9) наступил великий пост — ибо деньги, у нас кончились, а антрепренера не было видно) явился ко мне мой знакомый, незлобинский актер Гедике, и просил от имени Незлобина встретиться с последним завтра на Тверской в 10 часов утра в кофейной Филиппова. Лично я Незлобина не знал, но слухи о его исключительном деле, конечно, доходили до меня, и, боже, в каком волнении, чаяниях и грезах я провел весь остаток дня. В этот день мы проели последние наши сбережения, предусмотрительно оставив двугривенный для швейцара в кафе на завтрашнее утро.

В десять я был у Филиппова. Незлобин сидел уже за столиком и вкусно попивал кофе со сдобными булочками и горячими пирожками. Сидевший с ним Гедике, увидав меня, поднялся мне навстречу. Гедике нас познакомил и скромно ретировался. Незлобии предложил мне кофе, но, несмотря на то, что у меня от голода урчало в животе, я важно отказался, заявив, что только что плотно позавтракал.

{11} Очень крупный, мясистый, бритый, розовощекий ласковый господин (такой был К. Н. Незлобии) не стал долго тянуть, а, искоса взглянув на меня, как бы оценивая, что за птица сидит перед ним, надув щеки, спросил: «Хотите служить у меня?»

Целую ночь я готовился к ответу на этот вопрос, я вырабатывал все те требования, которые поставлю Незлобину в целях ограждения своей художественной личности, независимости творчества, утверждения в театре своего режиссерского «я» и т. д. А тут я сразу, как гимназист, заявил: «Хочу!» Незлобии довольно улыбнулся, позвал официанта, чтоб расплатиться, и, только получив уже сдачу, заявил мне: «Хорошо, вы служите у меня, оклад — двести пятьдесят рублей в месяц. Письменных договоров я не заключаю. Прощайте!» Пожал мне руку и ушел.

Вот и все! Я сидел разинув рот. А где же аванс? Где же все мои требования о создании художественной среды и обстановки?.. Я поднялся и пошел к вешалке. Порывшись в дырявом жилетном кармане в поисках последнего двугривенного, который как назло завалился в самый угол подкладки, я с трудом выудил его, отдал швейцару и вышел на Тверскую. Теперь скорей домой — поделиться радостью с женой. Правда, есть у нас сегодня нечего, впереди до зимнего сезона еще весна и лето, но зато какие радостные перспективы впереди — я режиссер большого Незлобинского дела, жена на зиму у Корша! Это ничего, что мороз пробирает в жалком пальтишке, что на улице зима, — в груди у меня жаркое лето, и трещат в ней радостно цикады…

На следующее утро, когда я пришел в Бюро театрального общества, вся театральная громада уже знала о моем приглашении к Незлобину. Тысяча глаз провожала меня по залам. В Бюро очень резке отделялась обычная средняя театральная масса от избранных. В одном из залов стояли решетки. За решетками — управляющий Бюро и его служащие, а по эту сторону — все актерство, ищущее ангажемента, мелкие антрепренеры, представители товариществ и т. д. К окошкам в решетках подходили счастливчики для подписания договоров.

Но актерские киты: известные премьеры, крупные антрепренеры, режиссеры больших дел — эти не смешивались с общей массой, они имели свободный доступ за решетки и там {12} вершили свои дела. Когда я подошел к одному из оконцев спросить корреспонденцию, меня увидел Пальмин, управляющий Бюро, и, первый раз назвав меня по имени и отчеству, попросил войти за решетку. Так отворились для меня заветные двери, отгораживавшие среднюю театральную толпу от счастливчиков, которым достался выигрышный билет в театральной карьере.

Пальмин меня поздравил, передал пятьсот рублей от имени Незлобина и заявил, что Константин Николаевич просил мне передать, чтобы я не искал летней службы, а ехал бы в Старую Руссу, чтобы ознакомиться с его делом, выработать репертуар, условия работы и т. д.

В мае я с семьей выехал в Руссу, где Незлобии предоставил нам одну из своих дач в четыре комнаты. Здесь обычно он держал летний сезон и, ставя в неделю два или три спектакля, отдыхал сам и давал возможность своей труппе восстановить силы. Я в деле не работал, а только посещал спектакли, знакомился с актерскими силами и готовился к зимнему сезону. Незлобии вставал рано, а эту привычку и я, еще со времени моей деревенской жизни, сохранил навсегда. Целые утра мы проводили с ним в обсуждении пьес, выборе их, составлении репертуара, распределении ролей и т. д.

В это время в Старой Руссе жил Алексей Максимович Горький, который был близок с Незлобиным еще со времен антрепризы последнего в Нижнем Новгороде.

Жена Горького, Мария Федоровна, ушла из Художественного театра и следующий сезон должна была служить в Риге у Незлобина. Изредка она играла и здесь, в Руссе, помню, я был на одной из репетиций «Красной мантии»[[15]](#endnote-10), которую ставил Незлобии и в которой Мария Федоровна и сам Константин Николаевич играли главные роли. Меня не удовлетворило их толкование ролей, и когда они спросили мое мнение, я, несколько конфузясь, высказал им свои соображения. Разбор пьесы увлек меня, я не заметил, как вокруг меня сгрудилась вся труппа. Подошел и Горький.

Я кончил. И вдруг вижу Алексея Максимовича, который обратился ко мне: «А вы бы взяли да переставили пьесу!»

Горький, Максим Горький, которого боготворила вся молодежь, чувство преклонения перед которым во мне живо до сих пор, Горький поверил мне!.. У меня кружилась голова.

Было решено, что «Красную мантию» в Риге я прокорректирую {13} и внесу нужные поправки. После этого Алексей Максимович очень часто присутствовал на наших совещаниях с Незлобиным о предстоящем сезоне. В этот период вся русская писательская братия признавала главенство Горького. В Старую Руссу к Горькому было настоящее паломничество. Каждый писатель, сделавший новую вещь, приезжал к Алексею Максимовичу прочитать ее, и очень естественно, что все, что писалось в области театра, прочитывалось в моем присутствии. Таким образом я стал первым постановщиком многих театральных новинок русских писателей. Так я сблизился с Леонидом Андреевым, Евгением Чириковым, Блоком, Косо-ротовым.

Поразительно обаяние Горького. Этот по виду хмурый и по речи как будто грубый человек, с волжским произношением на «о», после двух фраз, сказанных собеседнику, очаровывал последнего и уже никогда не забывался. Я проверил это чувство на себе в двадцать первом году, когда я последний раз встретился с Алексеем Максимовичем. Я был так же влюблен в него, как и в первое знакомство. Я написал влюблен и не могу заменить это слово, так как я действительно во всю свою жизнь никогда ни в кого так не влюблялся, как был влюблен в него.

Каким образом в этом хмуром образе такая нежная, кристаллически чистая душа? Мне, должно быть, не раз еще придется говорить о Горьком, но я хочу, чтобы сейчас же каждый, кому случайно попадут в руки эти записки, знал, что говорить об этом человеке без волнения я не могу!

Я был счастлив, так счастлив, как только может быть счастлив человек. У меня было любимое дело и все для того, чтобы это дело строилось так, как хочется!

К сожалению, на мое счастье набежали тучки. Прежде всего болезнь жены: ей пришлось делать операцию, что страшно меня волновало, а затем мой Котик схватил скарлатину. На даче мне его держать не позволили — кругом была масса детей, и даже у Незлобина, жившего со мной в одном дворе, была маленькая дочурка Таня. Жену с Котиком перевезли в больницу за город, и я каждый день видел их через окно палаты. Жена подносила сынишку к окну, и я беседовал с ними и играл с Котиком. Когда их отпустили домой, приближался уже срок отъезда в Ригу.

Не могу не вспомнить один анекдот, случившийся в Руссе. {14} Как-то на репетиции одной из пьес Горького, сидя в партере, я приглядываюсь к актерам, а в ложе, оказывается, за занавесью сидит А. М. Горький. Один из актеров — Н. Н. Михайловский (сын известного публициста Н. К. Михайловского) заявляет по поводу пьесы: «Черт знает что такое, как может талантливый человек написать такую пакость!» Неожиданно раздвигается занавеска ложи, появляется голова Горького, и мы слышим: «Да, знаете, бывает, что у талантливых отцов родятся дети дураки!»

### 1904/05 год. Рига. Первый сезон.

Не могу точно вспомнить весь состав труппы Незлобина, но вот те, кого помню: М. Ф. Андреева, Роксанова, Вульф, Лилина, Логинова, Любимова, Весеньева, Зорина, Вельте, Харламов, Строганов, Неронов, Грузинский, Незлобии, Лихачев, Михайловский, Бережной, Днепров, Кузнецов, Сергеев, художник — Игнатьев, заведующий музыкальной частью — Макс Купер.

Открыли сезон моей постановкой пьесы Островского «Сон на Волге» (музыка Аренского). Эскизов постановки, к сожалению, я не сохранил. Да и вообще из всех эскизов постановок этого сезона сохранился у меня только один — Игнатьева — к «Авдотьиной жизни» Найденова.

Как видно из него, мною тогда сильно владел реализм постановки, доходящий почти до натурализма. Во всяком случае, я сожалел, что нельзя построить и четвертую стену, чтобы на сцене было все, как в жизни. Эту свою мечту я отчасти осуществил тем, что поставил на сцене дом, где жила Авдотья; вместо занавеса (публика заходила при открытом занавесе и сразу видела Авдотьин дом) перед началом акта раскрывал переднюю стену и показывал внутренность дома.

Действие, конечно, достаточно насыщено было звуками города: гудками фабрики, грохотом поездов, стуком колес пролетки по мостовой, играла гармонь, тренькала балалайка и т. д. От актеров я требовал правды жизни, комнатных, естественных тонов и обязательно занимал их чем-нибудь: работой, едой, курением, зевками, кашлем и т. п. Мы боготворили {15} паузу, насыщенную настроением. И, боже, сколько выдумки, фантазии и труда я затрачивал на то, чтобы достигнуть полного сходства с доподлинной жизнью.

Но, должно быть, вся публика была насыщена таким же представлением об искусстве, так как постановки мои имели шумный и прочный успех. Слухи о моей изобретательности, как режиссера, росли не по дням, а по часам, и уже в декабре ко мне в Ригу приехал чиновник московской конторы императорских театров Нелидов, пригласивший меня по поручению Ленского[[16]](#endnote-11), на императорскую сцену режиссером в проектируемый им театр для молодежи (филиал Малого) в бывшем Шелапутинском театре. Конечно, я был на седьмом небе: в столицу! на «императорскую»!.. Но первая же встреча с А. М. Горьким быстро охладила меня.

Это был 1904 год. Интеллигенция просыпалась от спячки девяностых годов. Рабочие массы открыто высказывали ненависть к самодержавию. Чувствовались уже первые раскаты надвигавшейся революции. С репетиций мы отправлялись на митинги, читали и упивались громадным количеством подпольной литературы, знакомились с программами разных партий, старались найти свое место среди дифференцирующегося русского общества.

9‑е января 1905 года окончательно революционизировало нас. Не уясняя себе ни одной платформы, не разбираясь еще в программе ни одной из тогдашних партий, мы просто ненавидели самодержавие. Не ограничиваясь простым беганьем на митинги, многие из нас выступали с призывами скорей сбросить с себя ненавистное иго царя.

Понятно, что при таких настроениях для меня сразу поблекло все очарование «императорской» сцены, и вместо того чтобы дать согласие на работу в Москве, я порывисто бегал с одного митинга на другой, усиленно меняя грим и произнося везде страстные речи о свержении самодержавия.

В театре мы организовали боевую дружину и отряд Красного Креста. Мы имели лишь один револьвер и несколько сабель из театральной реквизиторской. Мы не вступили ни в один бой с казаками и полицией, но всегда прибегали туда, где завязывалась перестрелка рабочих с полицией.

Помню хорошо арест А. М. Горького. После 9‑го января Алексей Максимович только что вернулся из Питера и привез с собой часть реликвий, которые сберегли после расстрела {16} рабочих. К нему нагрянули жандармы, но во время обыска старый слуга Марии Федоровны (позабыл, как звали этого-старика) успел бросить в топившуюся печь все реликвии, и в том числе красное знамя, кажется, Выборгского района.

Ничего не подозревая о том, что творится на квартире у Горького, я зашел к Алексею Максимовичу. На мой звонок мне отпер дверь жандарм и попросил «пожаловать». Я вошел. В кабинете, кроме Алексеи Максимовича, я застал Строганова, который, как и я, попал сюда нечаянно.

Я поздоровался с Горьким, и он сказал мне, указывая на жандармского полковника, возившегося у его письменного стола: «Видите красоты неприкосновенности жилищ?!.» Алексей Максимович был спокоен, но сердит, жандарм — как-то подло вежлив. Как раз в этот момент он вытаскивал какое-то письмо из конверта и, искоса взглянув на меня, обратился к Горькому: «Вы позволите?» Алексей Максимович буркнул: «И чего спрашиваете, все равно без разрешения моего прочитаете».

Долго, нудно тянулся тщательный обыск. Нас, то есть меня и Строганова, не отпустили. Наконец, когда уже стемнело, Строганов обратился к жандармскому офицеру и сказал, что у него спектакль, который без него идти не может. Тогда полковник заявил нам, что если мы дадим ему честное слово, что никому не скажем о том, что тут происходит, нас сейчас же отпустят. Я отказался дать слово, и меня задержали, а Строганов отправился в театр. Прошло еще около часа, и Горького увезли.

Убедившись, что меня оставили в покое, я побежал в грузинское землячество Рижского политехникума и рассказал находившимся там студентам об аресте Горького. Нас собралась довольно большая группа, и мы решили идти на полотно железной дороги, за город — «отбивать» Алексея Максимовича, которого, как мы были убеждены, повезут в Питер. Однако мы пришли к железной дороге с голыми руками, нарвались на какой-то казачий разъезд и, попробовав нагаек, позорно бежали в город.

Точно не помню, кажется, месяц продержала Горького питерская охранка. За это время серьезно захворала Мария Федоровна. Когда Алексея Максимовича освободили и он ехал в Ригу, она не могла встретить его, просила меня сделать это и устроить все, что надо.

{17} Я встретил Горького на вокзале, и, когда вошел в вагой и заговорил с ним, он громко сказал мне: «Вы все-таки осторожнее — здесь в соседних купе едут какие-то “финляндские купцы”». Мы с Алексеем Максимовичем поехали в гостиницу. Следом за нами туда же приехали «купцы», которые заняли соседние номера с обеих сторон от комнаты Горького. Горькому наняли дачу на взморье в Бильдерлингсгофе, куда он переехал с выздоровевшей Марией Федоровной. «Купцы» опять оказались их соседями… Впрочем, немало крови испортили и мы этим «финляндцам», но об этом в другом месте…

Молодые силы давали мне возможность, несмотря на всю захваченность развивающимся революционным движением, не оставлять интенсивную работу на театре. Вот то, что я помню из постановок этого сезона: «Дачники» — Горького, «Весенний поток» — Косоротова, «Евреи» и «Иван Мироныч» — Чирикова, «Консул Берник» и «Нора» — Ибсена, «Вильгельм Телль» — Шиллера, «Гамлет» — Шекспира, «Незнакомка» — Блока, «Дети Ванюшина», «Стены» и «Авдотьина жизнь» — Найденова, «Отравленная совесть» — Амфитеатрова.

В этом же сезоне проектировалось открытие нового театра в Петербурге, причем сливались два театра — наш и В. Ф. Комиссаржевской. Режиссерами этого театра должны были быть А. А. Санин и я. Пайщики были Незлобии, Комиссаржевская, Шаляпин, Горький, Андреев, Чириков, Блек. Художники: Бенуа, Рерих, Анисфельд, Бакст, Билибин, Калмаков, Сапунов, Арапов, Сомов. Субсидировал это предприятие Сумароков-Эльстон-Юсупов — старик. Он давал под театр свей дворец на Литейном. Проект перестройки этого дворца под театр был поручен академику Щусеву.

Но Юсупов испугался надвигавшейся революции и отказался от участия в деле. Вскоре некоторые из участников были арестованы, и так распалось намечавшееся большое предприятие. Когда был арестован Леонид Андреев, я ездил по поручению Горького к Савве Морозову[[17]](#endnote-12) с просьбой внести за Леонида Андреева залог в пять тысяч рублей, что и была исполнено.

### **{****18}** Москва. Великий пост, 1905 г.

Из всех постановок этого сезона в Риге самым большим успехом пользовались «Дачники» Горького. Шли они действительно при исключительном ансамбле. Спектакль поставлен был мною особенно тщательно, со всевозможными реалистическими подробностями. Успех пьесы надоумил Незлобина повезти пьесу на гастроли в Москву. Это было, конечно, большой смелостью, так как Москва ревниво относилась к своему театральному первенству.

Даже петербуржцы, приезжавшие гастролировать в Москву, часто возвращались совершенно побитыми. А факт приезда провинциального театра в столицу был небывалым. Но молодость смела. Я не только не испугался этой мысли, но горячо взялся за ее осуществление. Мы сняли Никитский театр. Я отправился в Москву устраивать сцену. Все декорации, обстановку — все до последней мелочи мы повезли с собой. Первая неделя поста прошла в подготовке. Днем я репетировал уже раз тридцать прошедшую в Риге пьесу, чтобы установить тон в чужом театре со своеобразной акустикой. Ночи же напролет я работал с электротехниками, декораторами, бутафорами…

Вышли афиши, и появились газетные публикации.

Имя Горького и самый факт нашей решимости играть в Москве так заинтересовал публику, что в первый же день открытия кассы нагрянула тикая масса народу, что пришлось наскоро устраивать временные кассы. В первый же день мы продали все билеты на объявленные десять спектаклей. Но это был только успех материальный, а за художественный — душа трепетала!

Первый спектакль! Мы не устраивали публичной генеральной репетиции, как это принято здесь, а потому зал бы и переполнен представителями художественной Москвы. Вся большая пресса, видные критики, столичная режиссура, артисты, писатели, художники, композиторы, музыканты и, конечно, вся плутократия — все здесь. Раздвинулся занавес — в зале тишина. Нервы напряжены у меня до крайности… Но спектакль идет крепко.

Антракт — ничего не помню… Вызовы, овации, рукопожатия, поцелуи. Пришел в себя только в кабинете, куда зашли {19} знакомиться со мной Станиславский, Немирович, Южин, масса артистов, критики… Поздравления, похвалы и удивления тому, что провинциальный театр мог показать Москве такой спектакль.

Ф. А. Корш тут же стал меня звать к себе в театр, но я отказался, заявив, что Незлобина не покину. После спектакля неожиданно сорганизовался банкет в «Праге». Ровно год тому назад я был еще никому не известным, полуголодным актером и начинающим режиссером, а сейчас в Москве выслушиваю тесты и спичи профессоров, критиков, артистов и ценителей театра. Бывают большие дни — и этот день мне дал как бы признание Москвы.

### 1905/06 год. Рига. Второй сезон.

Труппа почти та же. Но К. Н. Незлобин, который в прошлом сезоне еще сам ставил некоторые пьесы, отказался от режиссирования и, кроме меня, взял еще второго режиссера — Тункова, уже раньше служившего у него. Должен правду сказать, Незлобина немного сердил мой успех. Он очень обижался, что и пресса и публика говорили не о театре Незлобина, а о моих работах. Вдобавок еще актеры, служившие у него по многу лет, явно предпочитали работу со мной.

Бывали и такие случаи, что актер, играющий в его пьесе, приходил ко мне и просил помочь ему сделать роль. Часто мне приходилось отказывать в этом даже любимым артистам, чтобы не обижать Константина Николаевича. Правда, он сам очень ценил меня и сразу удвоил мой оклад — теперь уже я получал пятьсот рублей в месяц, — но все же предпочитал держать меня в узде, потому он и пригласил Тункова.

Состав был почти тот же, что и в прошлом сезоне. Ушла из труппы М. Ф. Андреева, которая вместе с Горьким целиком отдалась революционной работе. Труппа была пополнена несколькими артистами, в том числе были Вульф и Н. Д. Живокини, ушедшая от Корша. Открыли сезон, кажется, «Вильгельмом Теллем» — точно не помню. Мною были поставлены «Гибель “Надежды”», «Сон тайного советника»[[18]](#endnote-13).

Но Незлобии явно стал отдавать лучшие пьесы Тункову. {20} Так, например, ему была дана «Орлеанская дева», а мне в это же время — оперетта «Наши Дон-Жуаны»[[19]](#endnote-14). Это меня оскорбило, тем более, что я считал оперетту каким-то низшим жанром искусства. Одну из центральных ролей я дал самому Незлобину и отомстил ему тем, что заставил его ползать на коленях, чуть не кувыркаться и т. д. Незлобии был тучен. Конечно, он понял, что это вышло неспроста, и очень на меня дулся.

К этому прибавился еще один факт. В актерском фойе стоял артистически выполненный бутафорский трон для «Царя Федора». Трон этот был отгорожен толстым красным шнуром, очевидно, с той целью, чтобы на него не садились и не портили. Но Незлобии усвоил себе привычку отстегивать шнур, забираться на трон и с высоты его либо выслушивать комплименты о том, как он изумительно играет такую-то роль или как гениальна его такая-то постановка, либо сам рассказывал о гастролях в Европе. Однажды я вздумал пошалить — влез на заповедное кресло, развалился, как Незлобии… и только начал рассказывать, как в дверях появилась фигура хозяина! Незлобии не сказал ни слова, только побагровел и быстро вышел. На другой день трон был убран.

У нас не было никаких открытых столкновений, но Незлобин почти не разговаривал со мной. Я, конечно, решил уйти на следующий сезон.

У Незлобива была манера до последнего дня не говорить о службе в следующем сезоне. Я полагал о своем отказе заявить на последнем спектакле. В декабре я получил несколько предложений, в их числе было приглашение в Харьков от антрепренера Линтварева. Он предлагал мне восемьсот рублей в месяц; по телеграфу я договорился с ним.

Настал конец сезона. Публика, как всегда, на последнем спектакле чествовала своих любимцев. В их числе был и я. После конца ко мне подошел Незлобии и сказал: «Я вам предлагаю на следующий сезон восемьсот рублей, об остальном переговорим летом». Я извинился перед Константином Николаевичем и сказал, что, не рассчитывая на его приглашение, я договорился работать в Харькове. «Это не важно, — ответил он, — я плачу неустойку!» Но я решительно заявил, что подводить Линтварева я не могу и поеду в Харьков. «Мы с вами больше не знакомы», — буркнул Незлобии и, не прощаясь, повернулся и ушел.

### **{****21}** 1906/07 год. Харьков. Антреприза ЛИНТВАРЕВА, а затем «Товарищество»[[20]](#endnote-15).

Приехав к Линтвареву, я поставил условием, что труппу он составляет только совместно со мной, У нас собрались очень крепкие силы: Карелина-Раич, Эвелина Днепрова, Воронина, Голодкова, Влад. Бороздин, Н. Н. Васильев, Тарасов, Ланской, Лирский-Муратов.

Художники — Петерман и Первухин.

Мы играли в Городском театре. В оперном же театре тоже была драматическая труппа — Соколовского. У него тоже наличие крупных сил, — создавалась конкуренция. Очень скоро наш антрепренер прекратил платежи и сбежал. Нам приходилось самим заботиться о себе. Мы образовали товарищество, во главе которого пришлось стать мне. Дела наши пошли хорошо. Мы не только вырабатывали все свое жалованье, но еще на рубль зарабатывали по восьми гривен. Правда, работать приходилось за четверых. Ставили подчас художественно совершенно неприемлемые вещи — вроде «Шерлока Холмса», но что было делать — надо было прокормить шестьдесят человек труппы и технический персонал.

Надолго запомнил я этого пресловутого «Холмса». И мы и конкуренты получили пьесу в один и тот же день. Вопрос был в том, кто раньше поставит и возьмет сборы. Как только мне принесли пьесу с почты, я сейчас же наскоро прочел ее, созвал труппу, распределил роли и просто стал диктовать роли актерам. Переписав первый акт, начал репетировать, а свободные актеры продолжали расписывать остальные акты по ролям.

Ночью я с рабочими строили замысловатые декорации, вроде четырехэтажных домов, палубы корабля и т. д. Так трое суток без сна: утром репетиция, вечером очередной спектакль, ночью установка декораций. Тут я чуть не погиб. Выстроили мы громадный дом, по которому должен был ходить лифт. И вот, стоя у люка в верхнем этаже, я оступился и полетел вниз — к счастью, на мне была рабочая блуза, которая зацепилась за какой-то гвоздь, и я повис в двух саженях от пола.

{22} Самый крупный успех в этом сезоне выпал на «Жизнь человека», которую Леонид Андреев прислал мне. Из остальных постановок выбрали «Снегурочку» Островского, «Ганнеле» Гауптмана и «Благо народа»[[21]](#endnote-16) — автора не помню.

«Снегурочка» (кажется, на открытии сезона, точно не помню) была поставлена так: первый акт — зимний лес, появление Мороза. Вся сцена изображала покрытую снегом поляну. Холст с нашитой ватой — это было фигурой Мороза — поднимался из люка почти до падуг.

«Снегурочка» перед такой махиной действительно была крохотной. Весна прилетала на птицах… К моему сожалению, у меня не сохранились эскизы палаты Берендея и долины Ярилы. Таяния Снегурочки и превращения ее в воду я прекрасно достигал с помощью зеркал.

Одним из лучших спектаклей в этом сезоне я считаю «Ганнеле». Начинался спектакль увертюрой, изображающей снежную бурю. Открывался занавес, и перед публикой стоял дом Маттерна, занесенный снегом. По окончании увертюры часть дома уходила вверх и оставалась комната. При появлении Христа уходила задняя стена комнаты и выявлялась лестница с ангелами, по которой Ганнеле уходила в небо. Спектакль, полный поэзии. Много чистых слез вызывал он у публики, а особенно у детей.

Самым же большим моим достижением в Харькове была «Жизнь человека». Андреев прислал мне пьесу почти уже к концу сезона. Она еще не была поставлена нигде. Готовили ее: в Москве — Художественный, в Питере — театр В. Ф. Комиссаржевской. Музыка для постановки была написана Каратыгиным. По моей просьбе Каратыгин прислал мне музыкальный текст, и я успел осуществить постановку до конца сезона. Но так как времени было мало, сделал ее в сукнах.

Мне кажется, что это не только не повредило художественному впечатлению, но даже углубило философию пьесы, и ярче определился весь замысел ее. По крайней мере потом, посмотрев эту пьесу и в Художественном и у Комиссаржевской, я не пережил такого сильного впечатления, как то, которое она производила у нас.

В январе месяце ко мне приехал антрепренер И. Э. Дуван-Торцов, который стал звать меня на следующий сезон в Киев. Предложил он мне 1200 рублей в месяц, на что я согласился, но поставил условием совместный набор труппы, самостоятельное {23} ведение репертуара и фиксированную цифру на постановки. Дуван принял мои условия, и мы стали составлять труппу.

### 1907 г.

К концу зимнего сезона в Харькове, когда я ставил «Жизнь человека», ко мне опять приехал Дуван и просил посоветовать ему, что делать пестом с театром. Я предложил ему поставить «Жизнь человека», уверял его, что эта пьеса продержится одна весь пост. Он колебался и так и уехал, ничего не решив.

На масляной неделе я получил от него телеграмму, где он мне писал, что согласен на «Жизнь человека», если я войду с ним в компанию. Я ответил ему согласием и телеграфировал, что выезжаю в Киев. Так как сезон в Харькове уже кончился и новых постановок не было, я распрощался с труппой и поехал в Киев.

Дуван все еще боялся, но моя настойчивость убедила его. Он оставил на пост часть труппы (Юреневу, Д. Смирнова, Влад. Дагмарова и других) и с ней приготовил несколько пьес («Снег» Пшибышевского и другие), которые он решит ставить в случае провала моей затеи. Но я оказался правым. Пьесу я поставил, еще больше углубив ее символическое значение. Спектакль публике понравился, и мы играли эту пьесу не только весь пост, при полных сборах, но еще продлили ее на две недели после пасхи. Ободренные таким большим успехом, мы с Дуван-Торцовым решили параллельно играть ее в Одессе.

Я съездил в Москву, взял второй состав для «Жизни человека» (Человек — Богров, Жена — Карелина-Раич, Некто в сером — Строителев), срепетировал пьесу в Москве же и на пасху начал спектакли в Одессе.

Однако скоро эти спектакли были запрещены. Дело в том, что это был период страшной послереволюционной реакции. Правительство давило на пробужденную революцией мысль. Перестреляли и перевешали всех, кого могли схватить, и теперь навалились всей тяжестью на самое мышление человека. Царский режим всюду видел и искал своих врагов, все брал под сомнение и, конечно, в первую очередь литературу и театр.

{24} Добровольные сыщики, читающие мысли, шныряли всюду; образовывались «черные сотни» и создался подлейший человеконенавистнический «Союз русского народа». Готовились погромы. «Союз русского народа» объявил «Жизнь человека» богохульством и начал борьбу с ней.

В Киеве наши спектакли прошли без всяких инцидентов. Но в Одессе разразились события. Еще до спектаклей стали циркулировать слухи о том, что «Союз русского народа» затевает какое-то выступление. Накануне премьеры актер Строителев мне сказал, что, как ему передал кто-то из служащих градоначальства, одесский архиерей послал письмо генералу Каульбарсу с требованием запретить постановку «Жизни человека».

Я взял с собой Строителева и отправился к архиерею, чтобы выяснить, в чем дело. Нам пришлось довольно долго ждать. Монахи усиленно расспрашивали нас, кто мы такие и по какому делу. Они искоса и пытливо поглядывали на мою черную и густую бороду. Наконец духовная власть снизошла к нашей настойчивости и пустила нас к себе. Архиерей осенил нас крестным знамением и ткнул под нос руку для поцелуя. Строителев приложился, я воздержался… «Его святейшество» что-то буркнул и спросил, чего мне надо. Я коротко объяснил ему, что знаю о его письме к генерал-губернатору, и сказал, что он, очевидно, введен в заблуждение, так как в пьесе бог не участвует, а есть просто рок — судьба человека. В доказательство я ему показал оригинал пьесы и цитировал разные места. После долгих переговоров он наконец заявил:

«Все равно, если бы я и разрешил, православные не дадут играть». С тем мы и ушли… В этот день не поступило никакого запрета. Настал день спектакля. Но, опасаясь провокации, я съездил в грузинское студенческое землячество, передал им двести мест и рассказал, чего я опасаюсь.

Начало пьесы прошло без инцидента, но первая же фраза, обращенная Человеком к Некто в сером, вызвала выкрики с разных мест театра: «Это богохульство!», «Безобразие!» и т. д. Эти возгласы были покрыты шиканьем многих голосов и требованием порядка — студенты делали свое дело. На сцене наступило маленькое замешательство, но я из-за кулис крикнул: «Продолжайте!», и актеры продолжали играть. Но этот инцидент все же вызвал тревогу в зрительном зале. В антракте публика тоже чего-то ожидала и нервничала… Спектакль {25} продолжался, приближалось самое скользкое место — вызов Человека. Я стоял наготове у занавеса, чтобы в случае паники не дать ей разрастись и успокоить публику. Вот Богров, игравший Человека, произносит, обращаясь к Некто в сером: «Ты женщину обидел, ты ребенка убил!»

В зрительном зале поднялся шум. С разных мест раздались выкрики: «Это богохульство, это издевательство!», «Долой их!», «Занавес!», «Бей эту сволочь!» Какой-то акцизный чиновник особенно неистовствовал. Я выскочил на сцену, чтобы успокоить публику. Но в это время этот же чиновник бросил на сцену галошу. Испуганные артисты спрятались за кулисы, в публике поднялась паника, многие устремились к выходу. Несмотря на успокоительные призывы студентов и мои заявления со сцены, публика бросилась из театра.

Какая-то дама в бельэтаже разбила окно и выскочила на улицу. Треск разбиваемого стекла окончательно свел с ума зрительный зал. Послышались истерические вопли, вой, в страхе публика давила друг друга, торопясь к выходу. Я беспомощно метался по сцене.

Неожиданно громкий голос покрыл все звуки. Кто-то с явным грузинским акцентом заорал: «Погодите одну минуту!» Сразу стих весь зал. Все подняли головы к говорившему. Рослый, здоровенный детина стоял у балконного барьера и жестом призывал всех к молчанию. Он добавил: «Я сейчас» — и исчез, Все ждали. Через несколько секунд он появился в партере, прошел через расступившуюся перед ним публику, подошел к неистовствовавшему чиновнику в третьем ряду, наклонился к нему и громко спросил: «Это ты бросил галошу?» «Я», — ответил тот вызывающе. «А ты не знаешь, что в театре надо сидеть прилично?» Потом обратился к сцене и сказал: «Давайте, пожалуйста, сюда эту галошу!» Кто-то из актеров бросил ему галошу. Он поймал ее, сунул чиновнику и спокойно сказал: «Надевай!» Чиновник под смех соседей начал торопливо напяливать ее на ногу. «Теперь иди вон!»

«Но!..» — запротестовал было чиновник. Однако студент не дал ему докончить фразу. «Эй, хулиган», — крикнул он, поднял его за шиворот и как цыпленка понес по залу.

Публика провожала его смехом. Этот инцидент разрядил атмосферу в зале, все уже стали усаживаться. Вдруг тот же молодой человек опять появляется на балконе и, обращаясь {26} ко мне, заявляет: «Господин режиссер, продолжайте, — больше не будет!» Публика встретила эту фразу аплодисментами, и действительно «больше не было». Мы спокойно доиграли спектакль. Но в ту же ночь полиция потащила меня из ресторана к генерал-губернатору Каульбарсу.

Один из главных усмирителей революции, Каульбарс крепко охранялся, даже на крыше дворца стояли часовые. Когда меня ввели в приемную, там был целый отряд жандармов, казаков, солдат и полиции. В зале происходило, очевидно, какое-то срочное совещание, несколько генералов сидели вокруг большого стола. Но когда среди них я увидел вчерашнего архиерея, я понял, по какому поводу это собрание.

«Его высокопревосходительство» удостоил меня приглашения сесть и, стараясь быть возможно вежливее, спросил меня, имею ли я специальное разрешение на постановку «Жизни человека». Я сказал, что имею личное, исключительное разрешение автора и таковое же драматической цензуры и что эти документы мной уже предъявлялись градоначальнику.

«Отлично‑с! — ответил генерал. — А не объясните ли вы, почему именно вам предоставлено это право?»

Я сказал, что это является личным доверием автора.

«Нет, — прервал меня Каульбарс, — я спрашиваю о разрешении драматической цензуры!»

Я ответил, что это тоже сделано по представлению Леонида Андреева.

«Да, — сказал генерал, — господин Андреев может доверять вам, сколько ему угодно, но мы разрешить вам продолжать спектаклей не можем, посему вы сейчас дадите подписку, что прекращаете спектакли и обязуетесь вернуть публике деньги за взятые билеты».

Я заявил, что вернуть денег не могу, так как они розданы уже актерам в счет жалованья.

— Это меня не касается, — заорал генерал, — или вы выдадите публике деньги, или я прикажу вас арестовать!

Я сказал, что откладывать нечего, так как денег у меня нет, и он может арестовать меня сейчас же. Наступила пауза. Генералы о чем-то зашептались, потом мне предложили выйти в соседнюю комнату и там подождать. Через полчаса меня пригласили обратно. Генералов уже не было, какой-то штабной полковник заявил мне, что мне разрешено сыграть еще {27} два спектакля, а за остальные вернуть деньги. Затем он меня предупредил, чтобы я об этом не поднимал речи в столичной прессе:

«Вы понимаете, во избежание неприятностей для вас же», — добавил он, улыбаясь.

Так пришлось прекратить спектакли «Жизни человека» и доигрывать какой-то хлам, наскоро срепетированный, так как театр и артисты были законтрактованы на месяц.

Все же от «Жизни человека» я не отказался. Приехав в Москву и собрав новый состав для нее (Человек — Зиновьев, Жена — Борская, Некто в сером — Шахалов), я объездил Западный край: Вильно, Ковно, Гродно и т. д.

Чем объяснить такой исключительный успех «Жизни человека»?

Главным образом, конечно, тем упадком коллективной воли, который принесла с собой реакция. Русское общество, на моей памяти, жило следующими эпохами, очень сильно, пожалуй, даже целиком, отразившимися в искусстве.

Девяностые годы — мрачная эпоха Победоносцева, когда над всем тяготела железная рука Александра III.

В эту пору искусство теряет бодрость, простоту выражения, реализм, жизнеправдивость. В живописи искусство передвижников начинает уступать место зарождающемуся импрессионизму.

Вместо объективного и бодрого подхода к жизни (напр., репинские «Бурлаки» или «Ответ запорожцев») начинает появляться религиозность, мистичность. У одних ищущих — в вере (Нестеров, Васнецов), у других дает себя знать болезненная неудовлетворенность (Врубель).

В литературе яркий, жизнерадостный Лев Толстой уступает место Толстому «Воскресения».

В театрах — Малый театр держится на подражателях былым твердыням — его реализм уже не плоть и кровь его актеров, а простая традиция («так делал такой-то»). Этот театр начинает уже уступать место намечающемуся Художественному театру.

Реакция давит на все проявления человеческой жизни, человек одинок, все больше и больше уходит в себя. Отсюда вялость, нерешительность и их отражение в творчестве. Естественно, что каждый подъем коллективной воли несет с собой бодрое искусство, каждое падение таковой — упадочность, {28} выраженную в мистике, когда надеются не на свои силы, а на бога (безволие, импрессионизм, декадентство).

Этот импрессионизм, мистика и символизм уже назревали в искусстве и готовы были узакониться, когда проснувшаяся воля общества, разбуженная позорной русско-японской войной, двинула человеческий дух на путь разрушения в чаянии постройки нового. Но искусство не могло поспеть за быстро назревавшей революцией, и, за малым исключением (в театре, напр., Горький — «На дне» и отчасти «Мещане»), художественное творчество остановилось почти там же, где было.

Реакция только больше углубила то, что было в зачаточном состоянии в период апатии общества девяностых годов.

Разочарованность поражением революции привела часть общества либо к самообвинению, самоуглублению (импрессионизм, декаданс), либо к мистике (символизм)… «Жизнь человека» Л. Андреева ударила по сердцу того человека, который и сам приходил к заключению о якобы бессмысленности личной вели, когда вся судьба его находится в руках другого. Он жаждал свободной, радостной жизни, а грубая власть делала из него только то, что было ей нужно. Писатели, художники перестали говорить реальными образами, они старались передать все отвлеченными намеками, символами, дающими возможность каждому угадывать в них свое чувство, свою мысль… Вот чем была близка публике «Жизнь человека» и что определяло ее такой большой успех.

И для меня лично, в моих художественных исканиях, «Жизнь человека» сыграла решающую роль. Начав с реализма театра Островского, я, типичный сын того общества, среди которого жил, скоро почувствовал то настроение, которое владело интеллигенцией. Вместо яркой, бытовой краски я полюбил полутона, полумрак с далекими звуками замирающей гармоники, трещотками ночных сторожей, сверчками, нудными каплями дождя. Вместо монологов — мне хотелось паузы, настроения…

Но пришла революция. Горький с его смелыми людьми или его смехом над духовным мещанством («Дачники»), Островский с его Ярилиной долиной («Снегурочка») — вот что захватывало меня, вот каких тонов искал я в театре.

Но разочарование в надеждах, вызванное поражением революции, принесло с собой новое отношение к жизни, вернуться {29} к нытью я не могу — это пережито… бодрости нет, и что же остается? Надежда на то, что по ту сторону жизни вера, что «там» есть что-то иное, хорошее?

Однако той веры, которая могла бы привести меня к ми стеке, во мне нет. Сомнение владеет мною. Я как будто и признавал какую-то высшую золю надо мной и вместе с тем не верил ей, отрицал… Как творить при этих условиях?..

И тут как раз — «Жизнь человека», одновременно — и признание «Некто в сером», и насмешка над ним, и вызов ему.

Вы, конечно, бывали в обществе культурных людей, которые явно смеются над спиритизмом и в то же время начинают рассказывать какие-то необъяснимые факты, свидетелями которых были они сами. Вы помните, как такое собрание, начав с насмешек над глупыми предрассудками, кончало тем, что само начинало ощущать какую-то жуть и каждому казалось: «черт его знает — может быть, что-нибудь да есть?»

Нечто подобное творилось в моем мозгу: я не верил никаким страхам, и одновременно меня тянуло к ним. Я как будто чувствовал, что вокруг меня есть еще какая-то иная жизнь, кроме грубой реальности. Мне хотелось все вокруг одарить чувствующей душой.

Реальные образы расплывались. Всюду чувствовался какой-то символ, какое-то иное насыщение жизни. Отсюда — к черту все декорации, к черту грубо чувственную жизнь! На сцене должны быть показаны не люди, а отвлеченные образы. Вот что творилось со мной и что я стремился передать, в театре.

Да разве только со мной это происходило? Посмотрите на тот же Художественный театр, который ставил уже вместо Чехова «Драму жизни» Гамсуна, «Слепых» Метерлинка и, наконец, ту же «Жизнь человека».

Посмотрите на искания Мейерхольда в ту пору в театре Комиссаржевской. Не знаю, сознаются ли они, — я честно сознаюсь, что именно послереволюционная растерянность и упадок духа привели меня к новому мироощущению — к мистицизму и символизму.

Я, конечно, не успел еще сбросить с себя целиком прежних вкусов в искусстве, отсюда — не на долгое время мои устремления к Метерлинку и созвучным ему.

### **{****30}** 1907/08 год. Киев. Антреприза И. Э. ДУВАН-ТОРЦОВА.

Лето 1907 года я провел под Киевом, в Мотовиловке, почти каждый день наезжал в город, так как в это время я перестраивал сцену Соловцовского театра. Мы установили вертящуюся сцену. В это же время я готовился к сезону, усиленно разыскивал пьесы для репертуара. Долгое время я думал, что начну сезон «Натаном Мудрым» Лессинга. Сам делал для него макет, заказывал эскизы для декораций и т. д. К сожалению, ни этих эскизов, ни моего макета не сохранилось.

Наконец я остановился на «Борьбе за престол» Ибсена. Этой пьесой мы открыли сезон.

Труппа была очень сильная: Пасхалова, Карелина-Раич, Рощина-Инсарова, Чарусская, Токарева, Неметти, Грей, Лесная, Чужбинова, Болотина, Горелов, Орлов-Чужбинин, Богров, Д. Смирнов, Дуван-Торцов, Волховский и очень сильная молодежь: Степан Кузнецов, Берсенев, Леонтьев и Крамов. Все они впоследствии стали очень известными артистами в России. Своего помощника, Краева, я привез из Харькова. Это был действительно исключительный помощник режиссера. Такого я больше не встретил ни разу в жизни. Являясь самым тачным исполнителем моих указаний, он поддерживал строжайшую дисциплину и вместе с тем никогда ничем не взволновал актера.

При театре была студия, дающая нам богатый материал для эпизодов и массовых сцен. Большой собственный струнный оркестр давал возможность с пользой насыщать спектакль музыкой. Хороший художник Павел Андрияшев был мастером декорации. Имелся богатый гардероб. Словом, налицо было все необходимое, чтобы создать художественно сильный сезон. Оно так и случилось. К этому надо прибавить и большой материальный успех: несмотря на громадный бюджет (около тридцати тысяч в месяц), Дуван в этом сезоне заработал чистоганом до семидесяти тысяч рублей.

Вот что я помню из репертуара этого сезона: первый спектакль «Борьба за престол» — Ибсена, второй — «Три сестры» — Чехова, дальше «Лорензаччо» — Альфреда де Мюссе, «Мертвый город» — Г. Д’Аннунцио, «Пробуждение весны» {31} и «Ящик Пандоры» — Ф. Ведекинда, «Привидения», «Росмерсгольм», «Дикая утка» и «Женщина с моря» Ибсена, «Гость» — Брандеса, «Мораль пани Дульской» — Запольской, «Эрос и Психея» — Жулавского, «Марья Ивановна» и «Колдунья» — Евг. Чирикова, «Юность» — Гальбе, «Сестра Беатриса» — М. Метерлинка, «Свадьба Зобеиды» — Г. Гофмансталя, «Ипполит» — Еврипида.

Я все больше и больше рвал с реализмом, все сильнее овладевал мной импрессионизм. И наряду с этим любимой стороной моего дела становилась уже не цельность спектакля с его внешней стороной (декоративность и мизансценирование), а только внутренняя. Я все больше начинал любить работу с актером. Психологический разбор пьесы теперь был для меня важнее самой блестящей внешности спектакля. Одна сделанная с актером роль меня удовлетворяла вдвое больше, чем самая помпезная постановка.

А были такие актеры, с которыми я абсолютно сливался всей душой. Тут я должен сказать несколько слов о С. И. Горелове. Сын гениального Владимира Николаевича Давыдова — Сергей Иванович Горелов (настоящее имя Давыдова — Иван Горелов) был, по моему глубокому убеждению, еще талантливее отца.

До Киева я никогда в глаза не видел Сережу — он серьезно больной (сухотка спинного мезга) уже два года был в Италии и долгие месяцы лежал в гипсе. Я много слышал о его даровании, и когда выяснилось, что он настолько поправился, что может играть, мы заочно пригласили его. Я много думал о репертуаре для него. Приближался сезон, и Горелов скоро должен был приехать.

Однажды, идя по Крещатику, я увидел господина, идущего мне навстречу. Человек этот был с большой бородой, никак не дающей возможности предположить в нем актера. Поравнявшись, мы пристально посмотрели друг на друга, точно приглядывающиеся давно не видавшиеся друзья. Потом одновременно остановились, подошли друг к другу и разом протянули руки: «Вы Сережа Горелов?» — сказал я ему. «Вы Котэ?» — ответил он, назвав меня грузинским коротким именем, которым в России звали меня только очень близкие люди. Я взял его под руку и повел к себе. Познакомил с женой, показал сынишку, и мы говорили так, точно всю жизнь хорошо {32} знали друг друга. С этого дня я с Сережей уже не расставался… Через несколько дней жена с Котиком уехали за границу.

Вернусь к театру. Как я уже говорил, моей радостью в театре стала работа с актерами. Особенно меня интересовала выработка нового сценического творца, способного на глубокие переживания. Старые актеры часто заменяли чувство опытом, театральным мастерством и блестяще обманывали публику. Но меня самого, напоенного до крайности внутренним трепетом, обмануть было нельзя, и, естественно, я стал предпочитать молодежь, которая на моих глазах развертывала в театре свои чувства, прекрасные цветы своих чистых душ.

Многие пьесы, несмотря на наличие крупных актеров, я ставил исключительно с молодежью (напр. «Пробуждение весны», «Юность» и др.). Я не ошибся в выборе — такие актеры, как Степан Кузнецов и Берсенев, Крамов и Леонтьев, позже заняли видные места в столичных театрах.

Особенно я любил работать над ролями С. И. Горелова, и некоторые его образы — из «Лорензаччо», «Привидений», «Мертвого города» и другие останутся для меня навсегда незабываемыми. Конечно, бывали у меня и горькие минуты столкновений с уже начинавшими плесневеть старыми артистами. В «Джиоконде» Д’Аннунцио я распределил главные роли между Пасхаловой и Карелиной-Раич. Но Карелина стала претендовать на роль, данную Пасхаловой. Несмотря на мои разъяснения, что по индивидуальности обеих актрис такое распределение ролей лучше для художественной стороны спектакля, Карелина наотрез отказалась принять посланную ей роль.

Я поехал к ней и, когда иссякли всякие убеждения, сказал ей, что по смыслу подписанного ею договора, она обязана играть то, что ей назначает режиссер, и что, если она будет упорствовать, я принужден буду ее оштрафовать. Она мне заявила: «Ну, этого вы не посмеете». После этого ничего не оставалось, как «посметь». И когда она явилась за получением жалованья, ей передали квитанцию на пересланный Театральному обществу ее месячный оклад.

Она подала на меня жалобу в Театральное общество, которое назначило специальную комиссию для разбора дела. Комиссия состояла из К. С. Станиславского, Н. Н. Синельникова {33} и Евтихия Карпова. Решение их было не в пользу Карелиной, штраф нашли правильным. После этого мои отношения с Раич испортились навсегда, но вместе с тем я отучил артистов от отказов исполнять назначенную роль. По крайней мере ни разу в моей дальнейшей деятельности я не был вынужден накладывать ненавистных мне штрафов.

В эту пору приходилось отстаивать и завоевывать положение режиссера в театре. Приходилось вступать в конфликты не только с артистами, но и с дирекцией. Помню, как я отучил Дуван-Торцова от вмешательства в художественную сторону дела. Шла репетиция «Трех сестер». Правда, я много в них начудачил. Так, например, построил весь дом Прозоровых на вертящейся сцене, и во время действия люди выходили из одной комнаты в другую, и на глазах у зрителей поворачивались декорации.

Все это было занимательно, но, увлекшись, я зашел слишком далеко: в третьем акте, когда сестры мечтают уехать из этой глуши и стонут: «в Москву… в Москву», — моя сцена уезжала для перемены декорации, и это вызывало такой дружный смех, что я принужден был отменить этот отъезд «в Москву». Это было после спектакля.

Дуван-Торцов, посмотрев репетицию, заявил мне, что он с этим не согласен, и попросил меня не делать этого. Я взбеленился, считая это вмешательством в мои прерогативы, и, крикнув ему «Хорошо!», бросился на сцену и приказал плотникам ломать все декорации. Не дождавшись выполнения моего приказания, я принялся сам рубить их топором. Перепуганный Дуван прибежал на сцену (через два дня предстояло открытие сезона) и стал извиняться передо мной.

Потом, когда смех зрительного зала оздоровил меня, я сам вынужден был признать, что Дуван был прав, и чувствовал себя очень сконфуженным. Все же это имело ту хорошую сторону, что, зная мой бешеный нрав, больше никогда ни один антрепренер не вмешивался со своими советами в художественную сторону дела.

Я делал много глупостей и ошибок, но проверял их не мнением в большинстве мало разбиравшихся в художественном творчестве антрепренеров, а по зрительному залу и его впечатлениям. Это не значит, что я делал что-либо в угоду {34} «толпе», нет, я делал так, как диктовало мне мое творчество, но достиг ли я желаемых результатов, это я контролировал по публике…

Много хитрой выдумки требовалось, чтобы поддерживать в театре дисциплину. Так, например, была у меня в Киеве артистка Е. Чарусская, которая в своем стремлении завоевать симпатии публики доходила до того, что часто после сильной сцены падала перед зрителями в обморок.

Конечно, приходилось опускать занавес, вызывать доктора и т. д., а в фойе публика сочувствовала бедняжке, игравшей с такой искусностью.

И когда она с изнуренным видом раскланивалась на вызов, зал грохотал от сочувственных аплодисментов.

Это ей нравилось — и что ни спектакль, то обморок! Наконец мне это надоело. Шла «Свадьба Зобеиды». Чарусская играла Зобеиду, и, конечно, ожидался очередной обморок. Не говоря никому, я потихоньку приготовил дублершу (кажется, Лесную, точно не помню), одел и загримировал у себя в режиссерской и, отдав распоряжение помощнику в случае обморока с Чарусской занавеса не опускать, пошел в ложу.

Подошло самое драматическое место. Чарусская развернула весь свой пафос. Кусая губы и заламывая пальцы, она произнесла свой монолог и бухнулась на пол. В зале переполох, но занавес не опускают. Я прибежал за кулисы и, крикнув ее партнеру, чтобы он продолжал играть, выпустил на сцену дублершу. Она продолжала роль с того места, где Чарусская нашла нужным лишиться сил. Публика ни в чем не разобралась. Видя, что спектакль продолжается, успокоилась и стала слушать. Улучив удобную минуту, я выслал двух статистов, одетых слугами, и они незаметно вынесли Чарусскую. Она была так озадачена заменой, что моментально пришла в себя, встала в кулисах и растерянно смотрели на дублершу, спокойно продолжавшую ее роль…

В следующем явлении она попыталась выйти на сцену, но помощник, имевший мои инструкции, не допустил этого и выпустил дублершу. Чарусская бросилась ко мне с заявлением, что она хорошо себя чувствует и может продолжать спектакль. Я ответил ей, что очень опасаюсь за ее здоровье и что {35} в дальнейшем она, конечно, таких сильных ролей уже играть не будет. С этого дня с Чарусской уже никогда на сцене не было обмороков.

В январе я получил от одесской Городской думы телеграфный запрос: «На предстоящий сезон подано заявление на сдачу театра тремя антрепренерами — Никулиным, Сибиряковым и Багровым. Все трое указывают на вас, как на художественного руководителя. Соблаговолите ответить, у кого из трех вы собираетесь служить».

Ничего не понимая, я показал телеграмму М. Ф. Багрову, служившему этот сезон у нас актером. Он просил меня телеграфировать в Одессу, что я буду служить у него, так как это могло играть решающую роль при сдаче театра. Я телеграфировал так: «Если буду — то только у Багрова». М. Ф. получил театр.

Дуван-Торцов отпускать меня не хотел. Я у него получал 1200 рублей в месяц, он предложил мне прибавку, т. е. 1500 рублей. Узнав об этом, Багров предложил мне 1800 рублей. Началась торговля, и я чуть ли не с аукциона пошел к М. Ф. Багрову за 2400 рублей в месяц. Эта была неслыханная, рекордная цифра, которую когда-либо получал режиссер в России. Я мог гордиться: еще в 1905 году я получал в Риге у Незлобина всего 250 рублей в месяц, а теперь, через три года, в 1908 году, моя ставка выросла до 2400 рублей.

Мне было грустно прощаться с Киевом, особенно с молодежью, которую я так любил. Часть ее, в том числе Степана Кузнецова и Ванечку Берсенева, я повез с собой в Одессу.

Весной с Евг. Чириковым мы совершили поездку по Волге, Южной России и по Западному краю. В его пьесе «Колдунья» главные роли играли Политика и Илья Уралов. После окончания поездки я уехал за границу.

### Лето 1908 года.

После двухмесячного кочевания по разным углам Европы я приехал в Швейцарию, в Кларан на Женевском озере, где жила моя семья. По соседству жила Ида Рубинштейн, которая обратилась ко мне с просьбой приготовить с ней роль «Саломеи» Уайльда для постановки в Париже. Танцы ставил ей М. М. Мордкин, декорации написал Бакст.

{36} Здесь же в Кларане я начал свой «Остров мертвых», который, как и все писанное мной, никогда не предназначалось и не предназначается для печати… Я писал эту драматическую поэму с большим увлечением, тем паче, что писал ее на той самой скамейке, под платаном, на берегу озера, где вдохновлялся прекрасный Жан-Жак Руссо.

Так прошло время до августа, когда я через тоннель махнул в Италию. Но в Италии заниматься искусством, право, как-то неловко. Громадное количество произведений великих мастеров рассеяно по всем углам, и наряду с ними пигмейское творчество становится стыдным самому себе…

Приближался сезон, я отправился в Одессу. Здесь я нанял извозчика помесячно и каждое утро ездил в Аркадию пить кофе. От шести до десяти никого не было, я сидел на берегу моря и с жаром дописывал свой «Остров». К одиннадцати я приезжал в театр и, усиленно репетируя, готовился к открытию сезона.

### Сезон 1908/09 г. Одесса. Антреприза М. Ф. БАГРОВА.

Согласно уговору с М. Ф. Багровым, который был сам свидетелем проведенного мной сезона в Киеве, я являлся самостоятельным хозяином дела, кроме денежной части, которой абсолютно никогда вести не умел.

Вот те, кого помню в труппе: О. А. Голубева, В. Л. Юренева, В. Шухмина, Мельникова, Зверева, Андрюшевич, Киселевская, Лысенко (позднее кинознаменитость), Пилецкая, Горелов, Багров, Павленко, Кузнецов, Берсенев, Радин, Владимир Сардионович (Ладо) Алекси-Месхишвили, К. Лаврецкий.

Открыли сезон «Союзом молодежи» Ибсена. Художник — Басовский. Репертуар: «Лорензаччо», «Привидения», «Мертвый город» — Д’Аннунцио, «Анатоль», «Хоровод» и «Покрывало Беатрисы» — Шницлера, «Принцесса Мален» — М. Метерлинка, «Снег» — С. Пшибышевского, «Карнавал» — Ал. Вознесенского, «По ту сторону реки» — Гиршбейна.

Теперь я уже ясно видел, с каким увлечением занимались со мной актеры. Я много работал с актерами за столом, и {37} психологическая сторона роли меня интересовала больше ее внешнего воплощения.

«Лорензаччо», «Привидения», «Мертвый город» мною сделаны были уже в Киеве с Гореловым, «Анатоль» и «Хоровод» я сделал с Н. Н. Радиным. С В. Л. Юреневой я сделал «Снег», «Покрывало Беатрисы» и «Карнавал», с Шухминой — «Принцессу Мален».

Боже мой! Какая чудесная и насыщенная тишина воцарялась в фойе, когда я начинал нюансировать тончайшие настроения в чувстве данного артиста. Это были истинные моменты вдохновения, и еще долго после ухода из театра я чувствовал в теле дрожь — дрожь истинного творчества. Много сладких минут я пережил тогда в работе с артистами. Не знаю, дал ли я им что-нибудь, — это они, конечно, знают лучше меня, но им большое спасибо за то наслаждение, которое дали мне они — воистину сливаясь с моей душой.

Меня все меньше и меньше интересовала внешняя сторона спектакля. Ко многому я уже относился как к мишуре. Я знал твердо, что внешность спектакля должна быть только такая, которая поможет артисту полнее выявить свое чувство.

Теперь очень часто декорация мне мешала. О, как часто она разрушала самое важное в искусстве (страдание или радость человеческую), которого я достигал с творцами сценических образов на репетиции. Но я не был еще мастером, приводящим в театре все к одному. Я не владел еще синтезом театра.

Да, по совести, и художники, работавшие со мной, в большинстве были недостаточно чуткие, часто мало образованные и просто театральные декораторы-маляры. Как было объяснить им, что в декорации, например, плеск фонтана в «Принцессе Мален» должен быть выявлен живописно. Он понимал только одно — надо сделать фонтан… Он его делает добросовестно, честно, старается лепить его как можно больше похожим на камень, а если при этом можно пустить и настоящую воду — он бывал на верху блаженства.

В эту пору я начал уяснять себе, что не декорации являются главным подспорьем актерскому чувству, а звук, и я усиленно насыщал свои постановки музыкой. Редкая пьеса шла у меня без музыкального сопровождения, а гармоническое {38} построение актерских голосов в ансамбле уже стало для меня правилом. Здесь моим постоянным обществом стал кружок писателей. Я постоянно виделся с писателями, живущими в то время в Одессе. Это были А. Федоров, Семен Юшкевич, А. И. Куприн (часто наезжавший в Одессу), Ал. Вознесенский и молодой еврейский писатель Гиршбейн. Я со всеми был в хороших отношениях, но ближе всего сошелся с Гиршбейном. Его нежная, лирическая душа, отражавшаяся в его произведениях, надолго стала близка мне.

До двадцати лет он жил на мельнице совершенно безграмотным батраком. Потом дарование сделало его одним из любимейших еврейских писателей. Мы подолгу сидели с ним над страницами Метерлинка, Верлена, Гервега, Верхарна. Мы упивались Эдгаром По и Гофманом, но самым манящим и жутким для нас был Достоевский.

Сезон в Одессе шел своим чередом. Мне, конечно, многое пришлось ставить и технически налаживать спектакли. Часто приходилось тратить силы на «проходные вещи» обычного провинциального репертуара. Но теперь я брал себе в помощь второго режиссера и такие спектакли передавал ему.

В Киеве, например, при мне был Вл. Дагмаров, очень удачно справлявшийся с этой задачей.

Собирая труппу для Одессы, я встретил в Москве Владимира Сардионовича Алексеева-Месхиева (Ладо Месхишвили). В ту пору он служил в Художественном театре и, кажется, играл только одну роль — пастора в «Бранде». Он скучал.

Попросился ко мне в помощь. Я взял его в Одессу как второго режиссера, на четыреста рублей в месяц, но проба его на новом поприще оказалась крайне неудачной, мне волей-неволей пришлось взять режиссерскую работу на себя, оставив Владимира Сардионовича в его настоящей сфере — актерстве.

Уделяя все больше внимания молодежи, я дал роль Хлестакова в «Ревизоре» не Радину, который по положению должен был играть ее, а Степану Кузнецову. Степан отлично справился с трудной задачей и был единодушно признан и публикой и прессой. В это время Московский Художественный театр готовил «Ревизора» и, не вполне удовлетворенный Хлестаковым, искал исполнителя на эту роль.

{39} Я получил телеграмму от Немировича-Данченко с просьбой рекомендовать подходящего исполнителя. Я тотчас же ответил, что такой есть, — Кузнецов. Через день получил просьбу отпустить его для дебюта. Он имел большой успех у руководителей театра и остался в Москве в этом театре, играя Хлестакова.

В это время в Одессе был градоначальником один из мрачнейших генералов того времени — Толмачев. Как-то грузинское студенческое землячество обратилось ко мне с просьбой стать во главе устраиваемого ими вечера. Я поехал к Толмачеву за разрешением. Когда я обратился к нему с просьбой разрешить мне устроить грузинский вечер, — генерал нахмурился и прервал меня: «А деньги куда?» Я сказал, что сбор пойдет в пользу нуждающихся грузин-студентов. «Ложь! — перебил меня Толмачев. — Деньги пойдут на социалистические организации! Не разрешаю».

Я повернулся к двери. Вдруг Толмачев остановил меня: «Что, очень меня не любят ваши грузины?» (Толмачев приехал в Одессу после своих знаменитых «усмирений» в Грузии).

На минуту я опешил от странности вопроса, а затем ответил ему тоже вопросом: «А за что вас любить! Не за Гурию ли?»

С минуту мы молча смотрели друг другу в глаза, наконец генерал пробормотал: «Можете идти».

Спустя несколько недель на Черном море пошел ко дну какой-то одесский пароход, и Толмачев решил устроить в пользу вдов и сирот погибших моряков спектакль. С этим требованием он прислал полицмейстера к Багрову. Антрепренер вызвал меня и спросил, не возьмусь ли я поставить этот спектакль и не порекомендую ли им пьесу.

«Да знаете ли, — добавил полицмейстер, — какую-нибудь такую подходящую к случаю, уж очень жаль погибших моряков».

У меня мелькнула мысль расквитаться с Толмачевым.

«Хорошо, — заявил я, — спектакль возьмусь поставить, и подходящая пьеса у меня есть — “Гибель "Надежды"”. Там тоже идет ко дну пароход и также страдают вдовы и сироты».

«Чудесно», — заявил полицмейстер.

{40} Тут же была составлена афиша, и полицмейстер повез ее к Толмачеву. Через час я получил подписанную градоначальником афишу.

Наступил час спектакля. Зал переполнен черносотенной публикой, в ложе сам градоначальник. В первом ряду командующий войсками.

Я с трепетом ожидаю, что будет, и слежу за зрительным залом через щелочку кулисы.

Начало приняли с улыбкой, но вот публика стала хмуриться. Наконец подошло место, когда запели «Марсельезу». Толмачев заерзал на стуле (это в 1908 году!), командующий несколько раз взглянул на толмачевскую ложу. Вот действующее лицо срывает с себя медаль. «Это они дали мне за то, что я убивал своих братьев», — он бросает медаль наземь и с проклятием топчет ее. Командующий поднимается и выходит из зала. Бомбой из ложи вылетает Толмачев. Но что ему делать, не отменять же спектакль, который он сам устроил.

После спектакля одеваюсь и ухожу из театра. Домой я не пошел, а отправился к моему старому другу О. А. Голубевой и спокойно проболтал с ней до утра. Когда я пришел к себе, испуганная квартирная хозяйка заявила мне, что за мной уже два раза приходили из полиции. Я наскоро переоделся и пошел к Багрову. Несмотря на раннее утро, там никто не спал. Оказывается, М. Ф. Багрова уже таскали к Толмачеву, который неистовствовал и орал, что вышлет его и закроет театр. Бедный Багров встретил меня крайне смущенный.

Я сказал ему, что сам поеду к градоначальнику и объясню ему, что антрепренер тут ни при чем, так как не знал даже содержания пьесы, и, кроме того, вообще за все, что делается на сцене, ответственен только я.

Когда я уходил от Багрова, подъехал полицмейстер. Очевидно, все были очень взволнованы. Он усадил меня в свой экипаж и не знал, как себя держать со мной. Только подъезжая к градоначальнику, бедняга вздохнул и покачал головой: «Эх, батенька, как же вы так».

Меня привели в домашний кабинет Толмачева. Он был нездоров и лежал в постели, возле него стоял маленький столик, а на нем лежал браунинг. Очевидно, Толмачев ежеминутно {41} опасался покушения. Не пригласив меня сесть, он хмуро спросил: «Как вы смели поставить неразрешенную пьесу?»

Я ответил: «Простите, генерал, пьеса разрешена цензурой», — и вытащил из кармана захваченный с собой печатный экземпляр «Гибели “Надежды”», на котором на оборотной стороне обложки было напечатано: «Дозволено цензурой».

Прочитав эту фразу, генерал как будто обрадовался… Еще бы, ведь это снимало с него ответственность. Не знаю, правда ли он не знал (или только, как и я, делал вид), что это «дозволено цензурой» относилось к напечатанию, так как для постановки требовалось дозволение специальной — драматической цензуры. Во всяком случае, несколько успокоенный, он вертел книжку в руках.

Вдруг его взгляд остановился на строке: «Перевод Веры Засулич». Генерал побледнел и, несмотря на свою болезнь, вскочил на ноги: «Вон! — крикнул он. — В двадцать четыре часа из Одессы!» Он позвонил, вошел адъютант. «Увести», — приказал он, указывая на меня.

Меня вывели в прихожую и просили там подождать. Через полчаса явился полицмейстер и, усадив опять в свой экипаж, повез меня.

«Эх, вот, батенька, и доигрались. Я имею приказ в двадцать четыре часа выслать вас из Одессы!» Я молчал. После паузы он спросил меня: «Так когда вы поедете?» Я ответил: «Прямой поезд на Москву идет вечером — поеду сегодня вечером».

«Ну и отлично, — обрадовался он, — чем скорее, тем лучше. Я пришлю вам пристава, и подпишите, что постановление градоначальника вам известно».

Вечером я выехал в Москву. В Киеве утром через вагон прошел жандарм, выкрикивая мою фамилию. Когда я отозвался, он объявил мне, что градоначальником разрешено мне вернуться в Одессу. Я сошел в Киеве и через два дня выехал в Одессу. Оказывается, после моего отъезда у градоначальника были представители труппы и просили за меня. «Черт с ним, — заявил Толмачев — пусть возвращается, а то приедет в Москву, и опять поднимут газетный гвалт!»

В январе я получил депешу от Аполлинарии Ивановны Незлобиной, жены Константина Николаевича, из Риги: «Костя {42} снял театр Москве, без вас ехать не хочет, сообщите, может ли он вам написать». Я ответил: «Через неделю буду в Москве, пусть он выезжает туда, и мы переговорим».

В Москве при встрече с Незлобивым выяснилось, что он решил перенести свое дело сюда и снял Никитский театр.

Осмотрев театр, я наотрез отказался в нем работать. Я помнил все его неудобства еще по нашим гастролям с «Дачниками» и еще раз убедился в его неприспособленности под постоянное большое дело.

В это время в руках Зимина оказалось два театра — свой и «Шелапутинский». Незлобии вошел с ним в переговоры, и в наших руках оказался бывший театр Шелапутина, на Театральной площади, против Большого театра. Но здесь понадобилась большая перестройка сцены и полный ремонт. Я поставил Незлобину драконовские условия: пять постановок в год, состав труппы определяется нами вместе, актеры приглашаются на год, причем летние месяцы идут на подготовку сезона. Все нужное для спектаклей делается заново под руководством приглашенных мной художников. Актеры получают весь нужный для постановки гардероб, до ботинок, галстуков и сорочек, от дирекции.

Незлобии принял все мои условия, и мы решили на лета собрать всю труппу в Старой Руссе, выстроить репетиционную сцену и там подготовляться к Москве.

Покончив с этим, я вернулся в Одессу. Вскоре приехал ко мне из Киева И. Э. Дуван-Торцов и предложил организовать что-либо для весны. Мы решили сделать большую поездку по России с нашумевшей тогда в Москве «Синей птицей». Художником я взял Вл. Егорова, писавшего декорации для этой пьесы в Художественном театре, музыку взял у Сана, писавшего для Москвы. Эту постановку я не могу считать своей, так как она была сделана под Художественный театр. Денег она нам принесла много. С хорошим кушем я отправился за границу, сначала по большим европейским городам, повидать, где что делается. Потом пожил в Париже недолго со своими и часть лета до июня провел в Бретани на берегу океана, тут писал я свою «Гюльнару».

В бытность мою в Одессе я познакомился с молодым человеком — В. К. Гартингом, который служил, кажется, в акцизном управлении. Он очень любил театр и руководил каким-то {43} любительским кружком. Я случайно попал на один из его спектаклей и заинтересовался им как руководителем (он подвизался под фамилией Татищева и как режиссер и как художник). Я предложил ему ехать со мной в Москву к Незлобину, на что он с радостью согласился. Здесь он заведовал всей костюмерной частью, сам делал эскизы и наблюдал за выполнением (исполнителем же костюмов был настоящий художник своего дела Воробьев). Вскоре из Татищева выработался хороший режиссер.

### 1909 г. Москва. Театр К. Н. НЕЗЛОБИНА.

Итак, осенью 1909 года в Москве открывался новый большой драматический театр, причем вся тяжесть его создания лежала на мне. Труппа большей частью состояла из работавших уже со мной в Риге, но была пополнена столичными силами. Из Малого театра мы взяли Вл. Максимова, от Корша — Васильеву.

Много молодежи я взял из распавшегося тогда молодого театра (студии) — начинания К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда. Среди них были: О. Преображенская (впоследствии известная киноартистка), Катя Филиппова и др. Незлобии взял Н. Асланова, Нелидова, Бороздина, которых я не знал. Художники были — П. Андрияшев, Н. Игнатьев и В. Татищев, взятый мною из Одессы специально для грима и костюмов. Костюмер — Воробьев. Заведующий музыкальной частью — Маныкин-Невструев. Заведующий литературной частью — Воротников.

Репертуар должен был состоять из вещей современных (главным образом русских) писателей. Вступив в переговоры с авторами, мы получили обещание от Леонида Андреева написать для нас пьесу. Ф. Сологуб взялся переработать свой роман «Мелкий бес», Евг. Чириков отдал нам право на «Колдунью», у Гергарта Гауптмана мы приобрели «Шлюк и Яу» в переводе Балтрушайтиса, Осип Дымов прислал мне свою «Ню».

Когда я вернулся из-за границы в Старую Руссу, временная {44} сцена для репетиций была уже готова. В Москве шел быстрым темпом ремонт театра. Надо было приступить к работе.

Я поехал в Финляндию, на Черную речку, в Райвола — к Леониду Андрееву. В Питере я заехал за Чириковым, и мы вместе отправились к Андрееву. На меня всегда производил чарующее впечатление Леонид Андреев, вечно нервно вдумывающийся в окружающее, вечно занятый какой-либо темой для нового рассказа или пьесы.

Помню одну из первых наших встреч у него на квартире на Каменноостровском в 1906 году. Я приехал к нему по какому-то делу. Меня встретила супруга Л. Н. и сказала, что он еще со вчерашнего вечера не ложился спать, что-то усиленно дописывает, заперся в кабинете и никого не впускает.

Как раз в этот момент отворилась дверь и на пороге появился Андреев. Всклокоченные волосы, воспаленные глаза, но весь радостный, возбужденный. Увидав меня, дружески приветствовал: «Ага, очень рад! Пойдемте ко мне, сейчас придет Пятницкий (издатель “Знания”), я только что докончил любопытную, хорошую вещь и телефонировал ему».

Скоро приехал Пятницкий и Леонид Николаевич, не позавтракав, выпив только стакан крепкого чая, принялся читать свою последнюю повесть. Это был «Рассказ о семи повешенных».

Ни один из нас не тронулся с места, пока Андреев не дочитал повести до конца. Я чувствовал, как волосы у меня шевелятся на голове, моментами спазмы перехватывали горло. И я не мог оторвать глаз от этого вдохновенного лица, выражавшего чуткость души, так чувствовавшей и переживавшей чужой ужас, чужие страдания.

Теперь Андреев жил в своем доме, который он выстроил в Финляндии, около станции Райвола, на Черной речке. Это был любопытный дом, в два этажа, разделенный на отдельные комнаты, очень уютно и удобно приспособленные для жизни в них, но не имевшие ни единой двери. Местами арки и проходы, завешанные сукном, но дверей Леонид Николаевич терпеть не мог. Стены были расписаны под Гойю, любимого художника Андреева. Громадный кабинет (самая большая в доме комната), с большим письменным столом, полками, {45} книгами, камином, отличался тем, что по трем сторонам комнаты шли сплошные стекла, занимавшие две трети стен. Сидя за письменным столом, Леонид Николаевич мог любоваться целыми днями морем — куда ни повернись, всюду оно видно. Море он обожал. Специально выстроил над домом высокую башню с террасой, где подолгу сиживал, вглядываясь в игру волн. Леонид Андреев ходил дома, по саду и ездил по морю босой, с голой грудью и обнаженной головой.

Андреев прочитал нам только что законченную пьесу «Черные маски», поразившую меня в самое сердце. Я уже говорил, что мое театральное творчество этого периода было полно мистики, а «Черные маски» были сплошь пронизаны потусторонним. И еще меня захватило то, что я давно чувствовал, но не мог осознать: раздвоение лица на то, каким оно было для других, и каким представлялось себе. Причем все, что творилось вокруг главного действующего лица — герцога Лоренцо, было не повседневной реальностью, а фантасмагорией, возникшей в его представлении. Раздвоение Лоренцо представляло любопытную театральную задачу. Вся драма преломлялась в одной душе, и художественной целью было показать страдание этой единственной души. Это был крайний индивидуализм, настоящая монодрама.

Я «загорелся». Ведь моей любимой вещью в театре в эту пору было как раз — анализ и психология роли во внутренней работе, во внешней передаче того настроения, которое владело действующими лицами. Разве не лучше передать внешнее представление через настроение одного лица… Я тут же изложил Андрееву замысел моей постановки, и довольный Леонид Николаевич обещал мне приехать на генеральную репетицию.

После обеда мы с Чириковым решили ехать назад в Питер, но Леонид Николаевич, очень увлекавшийся тогда морским спортом, предложил нам покататься по морю. У него была своя моторная лодка. Мы уселись в нее, Леонид Николаевич управлял мотором.

Пока ехали по речке, все было тихо, да и море казалось спокойным. Когда же вышли в открытое море, набежал свежий ветер, и лодку стало основательно швырять. Мы с Чириковым (не ахти какие пловцы) все чаще и чаще поглядывали в сторону берега. Наконец Чириков не выдержал и сказал: {46} «А что, Леня, не вернуться ли, уже поздновато». Леонид Николаевич, повернув к нам свою всклокоченную голову и ухмыляясь, сказал: «Еще немножко».

Его, по-видимому, забавляла наша трусость! Но вот нас уже стало бросать так, что винт больше трещал в воздухе, чем задевал воду. Лодку то поднимало на хребет волны на высоту парохода, то бросало в какие-то пропасти… Ухватившись за борт лодки, я думал лишь о том, чтобы меньше выдать свой страх.

Чириков кричал: «Ленька, паршивец, потонем, погубишь нас». Но, видно, и самому Леониду Николаевичу уже было не до шуток. Он не справлялся с мотором, и нас несло, куда было угодно ветру. К счастью, ветер был с моря, и часа через два нас принесло к Териокам. Подойти к берегу мы не могли, так как нас наверняка разбило бы о камни, и мы мучились, лавируя у берега.

Наконец нас заметили из яхт-клуба, явились на выручку матросы и выволокли на сушу. Я долго помнил этот день с его большими и столь различными впечатлениями.

Вернувшись в Руссу, я занялся репетициями четырех пьес: «Колдуньи», «Черных масок», «Ню» и «Шлюк и Яу». В сентябре мы переехали в Москву, и начались репетиции уже в костюмах и гриме. В свободное время я бегал по магазинам и выбирал материи для обивки кресел, занавесей и так далее.

Работал семнадцать-восемнадцать часов в сутки, спал не больше четырех-пяти часов, но чувствовал себя великолепно. Конечно, было страшно, как Москва — пристрастная ко всему своему — отнесется к нам, чужакам. Но молодой задор неукротим, да, кроме того, поддерживала мысль, что при наших гастролях с «Дачниками» Москва к нам отнеслась благосклонно.

Сезон мы открыли «Колдуньей», сделанной уже в Киеве. Быт в пьесе не воспроизводился с фотографической точностью, а был, как тогда говорили, «стилизован». Декорации, костюмы, грим должны были только подчеркивать основное настроение, данное в пьесе. Актерская читка не копировала бытового говора. Был лишь использован ритм русской, поволжской речи и ее напевность. Песни, нужные по пьесе, были записаны по древним колокольным наигрышам в Вологде, {47} Костроме и Ярославле. Такого преломленного быта на сцене Москва еще не видела. Была такая живопись, но чтобы вся постановка на сцене с игрою актеров, с их речью, гримом и весь тон ее были «стилизованы» — этого еще не бывало, и я, конечно, очень волновался, не зная, как все это будет принято.

Настал день спектакля. Вся художественная Москва — налицо. В последний раз я оглядел все на сцене, побывал во всех уборных, сдал спектакль помощнику и сам тихо пробрался на балкон. Взгляните на тот рисунок, набросанный каким-то зрителем и после спектакля подобранный капельдинером, и вы поймете, как постепенно радость наполняла мою душу[[22]](#footnote-8).

Публика хорошо приняла постановку. Пресса отмечала, что Москва приобрела еще один хороший драматический театр. Рецензии писались не мелкой газетной братией, а признанными столичными критиками: в «Русском слове» — Ал. Яблоновским, в «Русских ведомостях» — Н. Эфросом, в «Раннем утре» — Туркиным, в «Рампе» — Эм. Бескиным, Кайранским, Кугелем, Тугендхольдом и другими. Москва нас признала, но для меня это был уже пройденный путь, так как постановка была задумана и выполнена еще в Киеве.

Теперь меня уже волновала и интересовала другая задача. В мою душу запала мистика. Все больше во мне зрело убеждение, что все на земле относительно; я все одушевлял, и таким чувствовал и воспринимал окружающее. Вот почему волновали «Черные маски» Леонида Андреева. Меня мучит вопрос: сумею ли я передать актерам мое мироощущение и заражу ли им зрительный зал.

Много напряженных бесед провел я с исполнителями главной роли в «Черных масках» (Максимов и Лихачев), тюка не заразил их тем отношением к пьесе, которое сложилось у меня. Конечно, отдельные места, отдельные мизансцены были разработаны для исполнителей сообразно их индивидуальности. Но восприятие замысла у обоих исполнителей было одинаковым.

{48} Внешнюю часть (то есть декорации, костюмы, грим) мне хотелось передать так, как окружающее должно было представляться Лоренцо (главное действующее лицо). Я строил, не объективную драму, а узко субъективную — не трагедию, а монодраму.

Много я поработал и с художником Н. Игнатьевым над выявлением этой задачи. Мне хотелось все напоить какой-то жуткой таинственностью, я мечтал иметь в актерах не их материальное тело, а как бы астральное воплощение. С этой, задачей я подходил к художнику, чтоб решить ее в костюме. Кажется, многое в этом отношении удалось. «Черные маски», наполняющие герцогский зал, были почти привидениями. К сожалению, эскизов этих костюмов я не сохранил.

Мне нужно было, чтобы маски, наполняющие зал, появлялись не обычным путем, из-за кулис, а каким-то непривычным. И вот я решил вводить их с авансцены, но не через публику, что разрушило бы совершенно художественное представление о них, а неизвестно откуда. Я спустил трап в виде лестницы в место для оркестра и от публики прикрыл это место совершенно.

В акте, где герцог стоит над своим собственным трупом, драпировка вокруг гроба давала впечатление каких-то жутких, необъяснимых существ.

Как я уже говорил, в то время часть русской интеллигенции, подавленная, приниженная страшной реакцией, судорожно метнулась к мистике. Я оказался плотью от плоти этого общества, и потому «Черные маски» так ударили по душам зрителей. «Черные маски» шли перед глубоко сосредоточившейся публикой. Ни единой улыбки, ни слез не вызывали они в зрителях. Подавленная публика даже в фойе мало отвлекалась от своей жуткой сосредоточенности.

Я забыл, или, вернее, не дошел тогда до сознания, что цель искусства самая простая — давать человеку радость, вселять в него бодрость. Я больше растлевал и без того уже смущенную душу и вместо радости вселял в нее страх. Но, очевидно, таков был мой удел в искусстве — докатываться до самых резких крайностей, чтобы сознать свою ошибку, чтобы завтра делать совершенно противоположное тому, что делал вчера.

{49} Теперь меня только удивляет, как мало людей в то время понимали мое преступление, как высоко за него расценивали меня и автор, и зритель, и пресса. Я мало могу назвать критиков, вдумывавшихся в это и предостерегавших и публику и меня от этого соблазна. Разве что Ал. Раф. Кугель. Да и тот ругал меня больше за всякого рода новшества на сцене и за будто бы принижение мною актерской индивидуальности, а не за растлевающую сущность спектакля. Спектакль же имел успех, так как поставленная мною цель была достигнута — я действительно заражал публику, и только несколько лет спустя я понял свою «Пиррову победу».

Третьей постановкой театра была «Ню» Осипа Дымова.

Стремясь как можно больше сосредоточить внимание публики на внутренней сущности пьесы, я хотел минимального внешнего впечатления. Я задумал ее ставить со всевозможной простотой: решив совершенно убрать со сцены все краски, передавая все только двумя основными — светом и тенью.

Самой подходящей для этой цели мне показалась сепия — я остановился на коричневой краске для тени да на слоновой кости — для света. Все декорации, мебель, костюмы, аксессуары я сделал только этих двух цветов. На спектакле результат получался диаметрально противоположный моим ожиданиям. Необычная окраска вещей не только не отвлекла от них внимания публики, но как раз сосредоточила его на внешней стороне. А такие вещи, как, например, коричневая вода, выпиваемая действующим лицом, вызывала дружный хохот всего зрительного зала. В печати в течение нескольких месяцев моя «коричневая» вода была мишенью для острот всей Москвы.

Несмотря на конфузное фиаско этой постановки (между прочим, публика очень дружно ходила на этот спектакль, очевидно, наслаждаясь его чудачеством), я все же был уверен, что какая-то правда в моем замысле была.

Теперь на очереди была пьеса Гергарта Гауптмана «Шлюк и Яу». И вот я отказался от уже заказанных декораций и решил ставить спектакль без них. Подобрал глубокий серо-оливковый тон сукна и повесил его как фон. На нем я сгармонировал солнечную гамму костюмов и бутафории.

{50} Место действия указывалось в стихотворных ремарках, вложенных в уста одного из охотников (спектакль трактовался как развлечение в охотничьем замке). Ремарки, пролог и эпилог были по моей просьбе написаны самим Гауптманом (перевел их Балтрушайтис). Только по намекам из копий я указывал общее очертание ограды замка или арок парадного замка.

В дальнейшем многими режиссерами проводились постановки в сукнах, подвешенных на штанкетах или установленных как ширмы (особенно в послереволюционное время, когда в холсте и красках ощущался недостаток). Но право приоритета на них безусловно должно быть признано за мной.

Впечатление от этого спектакля было совершенно иное, чем от «Ню». Не отвлекая публику пышностью декораций, я удовлетворил ее зрительное восприятие яркостью костюмов. Игра артистов очень выиграла. Неронов-Шлюк и Н. Асланов-Яу сразу стали популярными в Москве. Простое убранство сцены очень способствовало выделению артистов, но, с другой стороны, подобная декорация оказалась очень строгой. Общий гладкий фон резко подчеркивал каждую фигуру и выявлял малейшую неуклюжесть. Пришлось обратить большое внимание на пластику актеров, которые в то время (да и теперь, но теперь, благодаря большому воспитанию в студиях и спортивных кружках, конечно, много меньше) совершенно не чувствовали своего тела.

«Шлюк и Яу» впервые открыли мне глаза на значение воспитанного тела у актера. И с этого времени я начинаю включать в число требований, предъявляемых к актеру, умение распоряжаться собственной фигурой. Часто очень хороший актер, прекрасно чувствуя и переживая свою роль, отлично владел глазами и мимикой лица, но все тело его оставалось либо совершенно индифферентным к его переживаниям, либо настолько было некрасивым, что могло в самом патетическом месте вызвать улыбку у зрителя.

Я никогда не забуду рук Элеоноры Дузе — можно было не глядеть в ее божественные глаза, можно было не смотреть на ее прекрасное лицо, а следить только за руками, и вы уже получали полное впечатление о том, что чувствовала в данном месте эта чудесная актриса.

{51} Это я окончательно уяснил себе в работе по «Шлюку и Яу», когда строгий фон заставил меня внимательно следить за каждой группировкой, за каждым жестом актеров. После этого я всегда требовал, чтобы у актеров тело было так же «поставлено», как голос.

Многие не попавшие ко мне в труппу потом ехидствовали на мой счет, что, мол, Марджанову нужны балерины и акробаты, а не драматические артисты. Бог с ними, с близорукими, они скоро воочию убедились, что не один я, а все театры стали искать или готовить себе всесторонне воспитанного сценического творца. И тогда впервые мелькнула в моем сознании мысль о синтетическом актере, одинаково владеющем словом, голосом и телом.

«Шлюк и Яу» оформился в обаятельный спектакль для зрителя, а для меня это был этап, расчищающий путь к тем идеям театра, к которым я пришел уже позднее.

«Шлюк» имел настолько большой художественный успех, что Незлобии, открывая отделение своего театра в Питере (когда я уже ушел от него), обратился ко мне с просьбой разрешить поставить на открытии эту пьесу в моем толковании.

Так прошли три премьеры театра. Фундамент был заложен, я приступил к репетициям четвертой вещи — «Мелкий бес» Ф. Сологуба. Но в это время Л. Андреев прислал мне свею новую пьесу «Анфиса». Прочитав пьесу, я сказал Незлобину, что в нашем составе нет артистки для исполнения этой роли, и указал ему на Рощину-Инсарову, как на самую подходящую актрису, и просил его разрешения пригласить ее.

Константин Николаевич, очень гордившийся своей труппой, обиделся на меня и требовал, чтобы я дал роль одной из актрис нашей труппы. Несмотря на то, что я доказал ему, что ни одна из наших актрис для этой роли не подходит, он все же упорствовал. Так началось наше расхождение. Скоро об этом узнала труппа, и актрисы, узнав, в чем дело, приняли сторону Незлобина, так как большинство из них, конечно, претендовало на эту роль. Инцидент разрастался. Незлобии наконец заявил мне, что он, как хозяин, может сам распределить роли. Я ответил, что, согласно нашему договору, я ему этого не позволю (он на это не имеет права).

{52} Тогда Константин Николаевич заявил мне, что остается только одно — расстаться.

Не знаю, рассчитывал ли он этим сломить мое упорство, так как знал, что сейчас, среди сезона, мне некуда уйти, или действительно он хотел избавиться от моей опеки, но фраза была сказана. Мое самолюбие подхлестнуло меня, я взял шляпу и заявил, что сейчас же ухожу от него. В труппе поднялся переполох. Никто не думал, что дело зайдет так далеко и что я на самом деле решусь уйти. После собрания в театре ко мне явилась депутация от артистов с просьбой забыть весь инцидент, не обращать внимания на слова Константина Николаевича, сказанные, мол, им сгоряча.

Я сказал, что это не первое мое расхождение с Незлобиным, напомнил им о Риге и добавил, что, зная характер Незлобина, вынужден был оговорить в контракте свою самостоятельность в художественном ведении дела. Если Незлобии пришел в себя, пусть извинится передо мной и не вмешивается в мое дело…

Актеры, ушли, Незлобии молчал. Прошло два дня, меня стали запрашивать из редакций газет, насколько правдивы слухи о моем уходе от Незлобина. Я подтвердил запросы, и на следующее утро вся московская пресса, сообщая о моем уходе, писала, что уход Марджанова равносилен потере театром своего лица.

В это же время Леонид Андреев, узнав, на какой почве произошел мой разрыв с Незлобивым, телеграфировал последнему, что он может отдать ему пьесу только при условии исполнения главной роли Рощиной-Инсаровой. Незлобии опомнился.

Аполлинария Ивановна, жена Константина Николаевича, написала мне, что он очень жалеет обо всем происшедшем и хотел бы все предать забвению. Я ответил, что уже поздно. Газеты достаточно разблаговестили о случившемся, и идти на попятный я не могу.

Леонид Андреев запросил меня, как я отнесусь к тому, если он даст пьесу Незлобину, так как тот телеграфировал ему, что Рощину-Инсарову он приглашает. Я написал Леониду Николаевичу, что никоим образом не хочу, чтобы мой уход связывали с его именем, и прошу отдать пьесу Незлобину.

{53} Началось для меня самое тяжелое время — лишенный среди сезона любимого дела, без работы, без денег, с семьей, оставшейся в Париже, я не знал, что предпринять, чем заняться. Жил я в это время на углу Газетного переулка и Тверской в гостинице Фальцфейна. Питание мое было таково: утром два яйца, хлеб и самовар, подаваемый в номер. Чай и сахар давно кончились, купить было не на что. Быть может, многих удивит факт такого острого безденежья. Но я всю жизнь ухитрялся тратить зарабатываемые деньги так, что никогда не имел хоть несколько рублей на «черный день».

Вначале меня даже немного забавляло положение, в котором я очутился. Один из «модных» людей Москвы того времени — и сидит на таком режиме: утром хлеб, два яйца, обваренных кипятком, и кипяток вместо чая… Нести шубу в ломбард я не мог, так как не хотел никому показывать своего плачевного положения. По этой же причине не мог, считая неудобным, просить у кого-либо денег взаймы. Продать книги — единственную собственность, которой я когда-либо обладал, у меня не хватало духу.

Все было бы ничего, если бы не мысли, проклятые жуткие мысли о Париже, этом громадном безжалостном Париже, где сидели среди чужих людей жена и ребенок. Так прошло около месяца. Наконец я потащил букинисту свои любимые книги, чтобы что-либо послать за границу.

В тот же день ко мне в помер постучали. Вошедший господин отрекомендовался: министр народного просвещения Болгарии. Я был озадачен. Гость объяснил, что Болгария, заботясь о поднятии культурного уровня своих государственных театров, решила пригласить руководителя этого дела из России, и он обращается ко мне с предложением принять на себя эту миссию и ехать с ним в Болгарию.

Я до сих пор не знаю, кто укачал ему на меня, но факт остается фактом, мы сговорились. На другой день у нотариуса мы подписали договор: я получал 30 000 франков в год, квартиру, отопление, автомобиль для разъездов. Он тут же вручил мне 2000 рублей подъемных, обещал лично встретить меня в Вене и в своем вагоне довезти до Софии.

Я принимал на себя обязанности главного режиссера Софийского государственного театра и инструктирование провинциальных театров. С этим он уехал.

{54} «Не было ни гроша, да вдруг алтын!..» А? Я прежде всего перевел деньги своим, затем приобрел сундук и чемоданы и отправился к букинисту покупать обратно проданные ему книги. Было очень забавно слушать, когда он те же книги, которые он хулил вовсю, когда я их продавал ему, сейчас расхваливал чуть ли не как уники и антикварные ценности. За один день он хорошо заработал на моих книгах. Но это все было только началом чудес!

Когда я выправил паспорт, купил себе билет в Вену и упаковал чемоданы, ко мне явился незлобинский актер Н. Асланов (племянник В. И. Немировича-Данченко) и сказал, что Владимир Иванович просит сообщить, когда я могу с ним встретиться.

Я сказал, что либо сейчас, либо завтра до двенадцати, так как в два часа я уезжаю в Болгарию. Он улыбнулся и, несмотря на мои настойчивые вопросы, не посвятив меня ни во что, ушел в Художественный театр. Прошло минут двадцать. Художественный театр был от меня в пяти-шести домах.

Вдруг отворяется дверь и ко мне вваливается богатырская фигура моего приятеля Ильи Уралова. Увидав мои вещи, он крикнул мне: «Ну, брат, дудки! Развязывай чемоданы — художники решили пригласить тебя!»

У меня закружилась голова. Художественный театр, Художественный — все еще бывший для меня идеалом театра, зовет меня!.. И не я, не я просился к ним, а они зовут меня. Я стоял и ничего не мог сообразить.

Уралов сказал мне, что Владимир Иванович, у которого сейчас спектакль, оставить его не может и потому просит зайти к нему. Тем более, что театр в двух шагах. Я быстро оделся, и мы пошли. Уже по дороге мне пришла мысль, и я спросил Уралова: почему же ты сам уходишь из Художественного? Я знал, что он уже подписал на следующий год на «императорскую».

«Да, брат, — ответил он мне, — актеру в Художественном туговато, а вот режиссеру лафа. Иди и не разговаривай!» — подтолкнул он меня уже в подъезде театра.

Владимир Иванович ждал меня в своем кабинете. Улыбаясь, он спросил меня, правда ли, что я завтра уезжаю в Болгарию? Я подтвердил. Тогда он мне сказал, что так как {55} для меня это вопрос срочный, мы можем сейчас решить его принципиально, и спросил меня, как бы я отнесся к службе в Художественном театре.

Я ответил, что попасть в Художественный театр было для меня всю жизнь недоступной мечтой, но что сейчас я подписал договор, получил подъемные и связан большой неустойкой. Немирович заявил, что все эти вопросы он берется уладить сам. Важно только мое личное желание.

«Видите ли, — добавил он, — у нас есть заявления многих крупных режиссеров — А. А. Санина, Н. А. Попова, Ф. Ф. Комиссаржевского о желании вступить к нам, но мы предпочитали бы видеть у себя вас». Я сказал, что счастлив уже одним предложением. «В таком случае кончено, — перебил он меня, — вы служите в Художественном театре, а об остальном мы будем еще часто и много разговаривать с вами. Идите и распаковывайте чемоданы!» — добавил он, улыбаясь.

Я был так счастлив, что если бы не солидная дипломатическая внешность Владимира Ивановича, я бросился бы ему на шею и расцеловал бы его!..

### 1910 г. Художественный театр.

Итак, в конце 1909 года я стал работать в Художественном. Правда, материально я терял очень много, но зато морально был богат до бесконечности. В ту пору я считал Художественный театр первым театром, и я ли один? Счастье как-то само пришло ко мне, я не сделал ни одной попытки так или иначе попасть в этот театр… Не знаю, чей глаз — К. С. Станиславского или В. И. Немировича-Данченко следил за моей работой, не знаю, кому из них принадлежала инициатива моего приглашения, но в дальнейших разговорах со мной они оба много раз, каждый в отдельности, указывали мне на то, что они хотели бы видеть во мне человека, продолжающего их работу. Каждый из них подолгу и помногу беседовал со мной о дальнейших судьбах театра. Один о другом они всегда говорили с большим уважением, но в этих разговорах я уже улавливал какое-то недовольство друг другом. Может быть, трещина между ними еще только намечалась, но мои {56} напряженные нервы ясно почувствовали их расхождение. Я, собственно, был чужим человеком театру, но то, что смутно улавливал, больно отражалось в моей душе. Это цельный, монолитный театр, обаяние которого для меня главным образом заключалось в том, что все в нем от первого до последнего служили дружно и крепко одной ясной цели… и вдруг я почувствовал даже среди актеров две группы: приверженцев Станиславского и приверженцев Немировича…, О, как больно мне было это чувствовать, и сколько бессонных ночей провел я в думах над этим. Немирович не раз говорил со мной о моей будущей постановке, не раз мы обсуждали с ним разные пьесы, за которые я мог бы взяться. Станиславский старался втянуть меня в свою работу. В эту пору он много работал над теорией актерского творчества. Его идеи о способе сосредоточенности актера (замыкание в круг), о делении роли на отдельные куски с ответами на вопросы: что я чувствую и что я хочу, и т. д., мне многое открыли, и в дальнейшем не раз, при своей работе с молодыми актерами, я прибегал к основам теории, почерпнутой мной от К. С. Станиславского.

Как раз в это время в стенах Художественного театра, в глубокой тайне от непосвященных (а этот театр, единственный в мире из тех, которые я видел, действительно умеет хранить тайну), работал над сценическим разрешением «Гамлета» Гордон Крег. В отдельных комнатах в боковой пристройке театра находилась так называемая малая сцена. Там был установлен громадный макет, на котором Гордон Крег искал внешнее оформление «Гамлета». Вход туда всем решительно, кроме К. С. Станиславского, его прямого помощника Сулержицкого, переводчика М. Ликиардопуло да двух-трех студийцев — как технических помощников, был строго воспрещен. Константин Сергеевич ввел меня в эту работу. Вот что я там застал — Гордон Крег устанавливал гладкие ширмы на макете, долженствующем выражать место действия. Он читал английский текст Гамлета, толковал его в своем понимании, анализировал психологию действующих лиц и затем при помощи груды вырезанных им же самим деревянных фигурок разыгрывал какую-либо сцену. Воистину, это были самые изумительные, идеальные спектакли, какие только я видел когда-нибудь. Его манекены были так выразительны, {57} так пластичны, что чаровали глаз. Мы, то есть К. С. Станиславский, Сулержицкий и я, должны были во все это вникнуть, все это усвоить и затем приготовлять в этом плане актеров для спектакля. Мы начали подготовку с главных действующих лиц: Константин Сергеевич — Гамлета, а мне передал Гзовскую — Офелию, постоянно контролируя мою работу. Крег работал над «Гамлетом» уже второй год, но одно свойство этого крупного художника — неумение поставить точку, остановиться и приступить к осуществлению замысла — не приближало нас к спектаклю. Не раз, приходя на работу с Крегом, мы видели, что блестяще разрешенная вчера задача сегодня толковалась по-новому или дальше раздвигались рамки замысла. Это свойство Крега так и не дало этому безбрежному мечтателю когда-нибудь и где-нибудь осуществить свою постановку до конца. Так у него было с Рейнгардтом, который, устав ждать его постановку, стал доканчивать «Эдипа и Сфинкса».

Так я проработал сезон 9‑го года. Наступила весна. Театр уехал на гастроли в Питер. Крег уехал во Флоренцию, где он жил всегда. Мои занятия прекратились. В. И. Немирович-Данченко в это время предложил мне заняться подготовкой «Женщины с моря» Ибсена для моей постановки. Говоря о художнике, мы остановились на знаменитом финляндце Аксели Галлене. Я получил командировку для приглашения его. Приехав в Гельсингфорс, я узнал, что Галлен живет за городом в своей вилле. Направился туда — изложил ему от имени театра приглашение написать декорации для «Женщины с моря». Он задал вопрос: почему Художественный театр, имея в России так много больших и интересных художников, обращается к нему. Я ответил, что ищем художника, который лучше всех мог бы почувствовать природу, ибсеновскую психологию и так далее.

Улыбка заиграла на выразительном лице Галлена. «Ах так, — сказал он, — так я вас прошу подождать одну минуту» и вышел из студии, где мы с ним вели беседу. Скоро он вернулся и принес с собой ряд африканских эскизов. Развесив их по студии двумя отдельными группами, он спросил меня, которые эскизы мне больше нравятся. В одной группе были напоенные солнцем, насыщенные светотенью женские упругие тела: радость бытия разлилась по сердцу, при взгляде на этих венер. Солнечное пятно, падавшее на упругие груди, на тонкие {58} стройные ноги, делало их чудесными, солнцеликими; другая группа была залита плоским желтым светом, почти без тени и представляла африканок на фоне однообразного, выжженного солнцем пейзажа.

Не задумываясь, я ответил Галлену, что первый ряд эскизов мне нравится больше.

«Да, — весело расхохотался художник, — это та Африка, которую я видел только в своем воображении, а это та, которую я видел на месте, куда поехал для того, чтобы набраться побольше африканской экзотики… Делайте вывод!..»

И я сделал вывод. Спасибо Аксели Галлену — его маленький урок на многое открыл мне глаза. Я уже и раньше чувствовал неправду правдивого искусства. Я уже знал, что грубая реальность стоит много меньше хорошего вымысла. В дальнейшем я не раз получал ярчайшее подтверждение этому. Хотя бы знаменитая «Кармен» Лапицкого в «Музыкальной драме». «Кармен» Меримэ, в которую уже столько лет влюблены все мужчины всего мира; «Кармен» Бизе, ритмы которого «по-испански» заставляют кровь переливаться по жилам даже у самых «северных» слушателей этой музыки, и «Кармен» Лапицкого, ездившего специально в Испанию и привезшего оттуда: серые казармы, костюмы хаки и настоящую севильскую сигаретницу в будничном обтрепанном платье…

Аксели Галлен тогда заставил меня глубоко задуматься.

Вот передо мной два больших мастера сцены — Крег и Станиславский — первый поэт, ищущий ритмов, ритмов во всем — в читке, в позе, в сценическом действии, второй — искатель правды во всем: в движении тела, в произношении стихов, в планомерном развитии психологической задачи.

И я понял абсурдность соединения этих двух творцов, но не посмел тогда даже мысленно противопоставить себя «Художественному театру». Подчинение, обаяние их спектаклей было во мне еще так велико, что я, несмотря на влечение к крэговской сказке, не дерзнул бы в этом театре покушаться на жизненную правду Станиславского…

Однако скоро волею судьбы я был поставлен перед этой дилеммой и должен был выбирать тот или иной путь.

Я сейчас расскажу о знаменитом заседании, на котором решался вопрос о постановке «Гамлета», и, несмотря на его {59} анекдотичность, пусть читатель не подумает, что оно вымышлено мной.

Вскоре я получил из Питера телеграмму от Немировича, сообщавшую, что театр возвращается и на завтра назначено экстренное заседание у него в кабинете, на котором мое присутствие необходимо. Об этом я должен был известить и художника К. Сапунова.

В назначенное время мы с Сапуновым явились в кабинет Немировича-Данченко. Тут находились все заправилы театра. За письменным столом сидел Немирович с подвязанной щекой, так как по дороге он простудился и у него болел зуб. Перед ним стоял флакон с какой-то жидкостью, кажется, с кокаином, он часто смачивал вату и прикладывал к зубу.

На диване за круглым столом сидел Станиславский, рядом с ним Сулержицкий. На кушетке, против письменного стола, сняв пиджак (был уже май месяц), полулежал А. А. Стахович, по комнате шагал В. В. Лужский.

Мы с Сапуновым устроились за круглым столом. Немирович, повозившись еще немного с зубом, открыл заседание:

«Дело в том, — заявил он, — что многие из нас еще сегодня уедут в разные стороны: кто за границу, кто в Кисловодск. Сегодня же надо решить вопрос об открытии будущего сезона. Подготовительные работы должны идти в театре усиленным темпом, чтобы, вернувшись, мы сразу могли приступить к репетициям. Так как мы все переутомлены, а сравнительно меньше всех работал Константин Александрович, то мы просили бы вас, — обратился он ко мне, — отказаться от летнего отпуска и взять на себя подготовку сезона».

Хотя у меня тоже все было готово к отъезду, но я с удовольствием согласился остаться, тем более, что мне была обещана после сдачи спектакля командировка за границу. Но когда я узнал, что надо готовить «Гамлета», я опешил. Надо было за лето разрешить все декорации и костюмы и приготовить их. И это без Крега!..

«Но ведь я не знаю окончательных решений Крега, — заявил я. — К, может быть, сделаю совсем не то, что задумал Крег». «Дело в том, — ответил мне Немирович, — что с Крегом мы решили расстаться и “Гамлета” будем ставить сами. Крег работает уже два года, но никак не может подойти к концу. Мы вынуждены сами закончить работу, и потому {60} просим вас и Сапунова заняться этим. Константин Сергеевич объяснит вам все».

Мы с Сапуновым уставились на Станиславского. Константин Сергеевич молчал, и по тому, как он усиленно покусывал свою руку (привычка Станиславского, когда он задумывается), мы поняли, что и для него самого не очень было ясно, что надо делать…

«Да, — промолвил он, — надо сделать костюмы и декорации, то есть ширмы».

Я ответил, что это задача очень трудная, и я не знаю, в какой области искать мне ее разрешения. Театр является определенным выразителем реалистических постановок, а Крег весь символичный. Какие же костюмы делать: исторически-бытовые или престо подчеркивающие определенную идею либо характер.

Константин Сергеевич после паузы ответил мне: «Вот в том-то и дело, что они должны быть бытово-отвлеченные»…

«Как?» — переспросил я. — «Реально-ирреальные»… — добавил Станиславский.

Ясно было, что и у него не было еще твердого представления, что будет делать театр с «Гамлетом».

Видя мое недоумение, Сулержицкий, поддергивая брюки (постоянная манера его), добавил: «Самое главное, чтобы они были эстетичны».

Я сказал, что ничего не понимаю…

Тогда В. В. Лужский закончил все шуткой: «Как же вы не понимаете, дорогой мой: надо взять корову, но чтобы она была бык».

Видя, что толку из наших разговоров не получается, Немирович поспешил на помощь: «Ах, господа, так же нельзя… Позвольте уж мне. Люди должны за лето сделать ответственную работу, и надо, чтобы все им было ясно… Видите ли, Константин Александрович, надо… Позвольте только переменить вату — зуб ужасно болит», — перебил он самого себя и обмакнул комочек ваш в жидкость, стоящую перед ним. Через секунду он вскочил из-за стола и стал плеваться черной пеной — оказывается, он случайно полез ватой не в пузырек с кокаином, а в чернильницу. Поднялась суматоха. «Отравился!» — заявил испуганно Станиславский. — «Карету скорой помощи!..» — шутил Лужский. Сулержицкий принес стакан воды и просил прополоскать рот. Все успокоились.

{61} «Извините, это неэстетично. — Владимир Иванович прополоскал рот, переменил вату и с улыбкой заявил: — Черт возьми, хорошо, что не было Качалова, а то сейчас же сказал бы: “двадцать два несчастья”».

Немирович начал было объяснять нам, что надо сделать, чтоб примирить две противоположные линии, то есть линию Художественного театра и линию Крега… И в этот момент с софы, на которой возлежал А. А. Стахович, раздался храп. Все почувствовали неловкость и повернулись в его сторону.

Немирович, желая как-нибудь выйти из неловкого положения, окликнул его:

— Алексей!

— Ну, — ответил тот, не открывая глаз.

— Чего ты стонешь? (не «храпишь», а «стонешь», — смягчил Немирович).

— Кто, я?

— Да, ты!

— Зубы болят, — пробормотал Стахович, лениво приподнимаясь и протирая глаза.

— У кого, черт возьми, болят зубы? — в недоумении спросил Немирович.

— У тебя, — ответил Стахович.

— Так чего же ты стонешь? — рассердился Немирович.

Тут раздался общий хохот, никто не выдержал этого диалога. Стали поглядывать на часы, оказалось уже поздно. Многим надо было торопиться на поезд. Распрощались и разошлись. А мы с беднягой Сапуновым долго еще, смущенные, бродили по коридорам театра и рассуждали о том, как мы с подобными директивами будем ставить «Гамлета».

Я нанял дачу в Пушкино и стал каждый день приезжать в театр. Нам был оставлен весь технический персонал, и так или иначе, а возложенную на нас работу надо было выполнить. Я вытащил все крэговские записи, характеристики для действующих лиц, чертежи планировок сцены, и по ним мы стали разрешать задачу. Кажется, двадцать четыре перемены сцен нам нужно было выполнить, оставаясь как можно ближе к записям Крега.

Я измучил рабочих, катая в разные стороны громадные ширмы и ища все новых комбинаций их со светом.

Имея в своем распоряжении много деревянных манекенов Крега, мы по ним комбинировали костюмы, стараясь сохранить {62} ту пластику и выражения тела, которые были в манекенах.

Когда мы разрешали королевскую группу, где Крег требовал золотых ширм, мне пришло в голову разрешить всю придворную группу с королем и королевой в золоте, — мы так и сделали!

К концу лета все комбинации ширм и все костюмы были у нас готовы. Стала съезжаться труппа. Приехал и Немирович. Я ждал только приезда Станиславского, чтобы сдать ему работу и воспользоваться обещанной командировкой.

Однако скоро выяснилось, что Константин Сергеевич серьезно занемог в Кисловодске. У него был тиф, и рассчитывать на скорый приезд не было никакой надежды.

В театре воцарилось уныние. Волновались, опасаясь за здоровье и даже за жизнь всеми любимого Константина Сергеевича. Сам театр был в критическом положении. Все планы театра, весь репертуар перевернулись вверх дном. Возникли даже разговоры о том, не отодвинуть ли открытие сезона и не дождаться ли выздоровления Станиславского.

Помимо того, невозможно было без него разрабатывать репертуар.

Немирович долго колебался, не приходя ни к какому решению. Наконец он собрал нас и объявил, что сезон надо во что бы то ни стало открыть вовремя. Необходимо найти хорошую пьесу и сделать ее без Константина Сергеевича.

Но подходящей пьесы не оказалось, и тогда возникла мысль об инсценировке какого-либо значительного русского художественного беллетристического произведения.

Остановились на Достоевском. Многие его романы были уже переделаны в пьесы разными драмоделами. Но переделку мы отвергли. Решено было взять одну из его вещей и, как можно ближе держась автора, просто инсценировать.

Выбор пал на «Карамазовых», но инсценировка имела то неудобство, что действие происходило в разных местах, а делать декорации так основательно, как это было принято в Художественном театре, значило затянуть постановку на много месяцев.

Тогда В. В. Лужский предложил воспользоваться моей идеей разрешения «Шлюка и Яу» У Незлобина, то есть попросту играть без декорации.

Сердце мое трепетало от радости, что Художественный {63} театр, хотя бы под давлением случая, пришел к тому, что я делал сознательно.

Немирович сначала возражал, но под конец, видя безвыходность положения, согласился.

Решено было играть на одном каком-нибудь фоне, а впечатления эпохи, комнат достигнуть строго выдержанной мебелью. Это положение разрешало и другую важную задачу — надо было сохранить в пьесе много авторских выводов, характеристики и т. д. При реалистической постановке это можно было сделать, только вкладывая все это в уста кому-либо из действующих лиц.

В данном случае все разрешалось само собой: совершенно свободно мог быть введен в действие чтец, который в любом месте, не нарушая его динамики, мог передавать слушателю все, что в данном месте хотел сказать автор.

Ну разве это не была моя оживленная ремарка из «Шлюка»? Я мог торжествовать: меньше чем в год мои идеи, правда, во многом благодаря случайности, просочились в Художественный театр, и втайне я очень гордился этим.

Теперь надо было сделать текст спектакля. Эту работу, то есть создание самой пьесы, Немирович возложил на меня. Мне дали с десяток студийцев, купили с дюжину экземпляров романа, снабдили ножницами и клеем, и я начал кроить и сшивать. Дней через десять я представил Немировичу готовую пьесу… Ясно было, что одному режиссеру с такой махиной справиться в короткий срок было невозможно.

Стали распределять работу. Немирович взял себе сцены Алеши и Катерины Ивановны, Лужский — самую большую и трудную сцену «Мокрое», а громадное большинство сцен — все самые трудные в психологическом отношении: сцены Мити (Леонидов), Ивана (Качалов), Смердякова (А. Горев), Лизы (Коренева) и «разговор с чертом» — легли на мои плечи.

Я был очень доволен — мне досталось то, что я больше всего любил тогда в театре, — психологические задачи. Я начал усиленно работать.

Но вот однажды, на репетиции, во время сцены Ивана со Смердяковым, у Горева, игравшего Смердякова, хлынула горлом кровь. Он слег, и скоро выяснилось, что у бедного мальчика скоротечная чахотка. Для меня это было новым осложнением.

И Гореву-то роль Смердякова была дана с большой натяжкой — {64} другого исполнителя на эту весьма важную роль в театре не было.

Немирович стал искать Смердякова во всех московских театрах. Много народу явилось на пробу, но все были слабы.

Между тем я продолжал работу с Качаловым и для реплик просил моего помощника С. Воронова читать слова Смердякова. Как-то, объясняя сцену Качалову и говоря о психике Смердякова, я обратил внимание на Воронова, который, видимо, так глубоко переживал всю психологию действующего лица, что она ясно отражалась на его физиономии. Меня поразили его жуткие глаза, с такой насмешкой смотревшие в глаза Ивана… Я стал к нему приглядываться. Потом попросил для облегчения работы Качалова давать реплики по возможности в тоне.

И вот, когда его нервно скрипучий голос и подленькое хихиканье окончательно дорисовали фигуру «Смердякова», я обратил на этот факт внимание В. И. Качалова. Он ответил мне, что и сам это давно заметил… Мы условились, что, не говоря никому ни слова, не посвящая в нашу затею и самого Воронова, будем репетировать с ним, как с настоящим исполнителем.

Как-то Немирович сказал мне, что, кажется, нашел Смердякова (Горич от Корша) и просил меня попробовать с ним одну из сцен. Я ответил, что Смердяков у меня есть, и когда назвал Воронова, Немирович только иронически усмехнулся.

Однако я настоял, чтобы он пришел посмотреть его… И Смердяков был оставлен за Вороновым. После спектакля вся пресса отмечала исключительное исполнение роли Смердякова.

«Карамазовы» пошли. Театр готовил следующую постановку — «Мизерере» Семена Юшкевича, а дальше репертуара не было. Немирович предложил мне просмотреть только что полученную пьесу Кнута Гамсуна «У жизни в лапах». Конечно, после тончайшего анализа души человеческой в «Карамазовых» психологическая пьеса Гамсуна была несравненно ниже, но все же в ней сильно чувствовался великий учитель Достоевский. Его влияние на Гамсуна сразу сказывалось, стоило только углубиться в разбор отдельных лиц пьесы, а наряду с этим такая красочная, такая жизнерадостная фигура, как Пер Баст.

Я задумался над тем, можно ли из этой пьесы создать такой яркий, солнечный спектакль, который поднял бы зрителя {65} над повседневностью и раскрепостил от духовного мещанства. И решил — можно.

Конечно, из нее очень легко было сделать обычный спектакль с «людьми в футлярах», с их нытьем, с их подчиненностью обыденной жизни.

Если бы художественники ставили эту пьесу при Станиславском или если бы Немирович сам взялся за нее, конечно, получился бы один из тех спектаклей, которые подчиняют зрителя своим «настроением» и обычной психологией.

Станиславский не принял моего толкования пьесы. Правда, когда он приехал, посмотрел ее, он не сказал мне ни слова, но я в его молчании ясно чувствовал, что она была для него «не правдой», «не реальной» — неприемлемой. Об отношении к ней Немировича я еще скажу…

Так вот, если в пьесе были все элементы, чтобы сделать из нее чеховский спектакль, оскоромив Баста, сведя почти на нет дурного вкуса кобру и т. д., то, с другой стороны, при наличии такой, почти мелодраматической, фигуры, как набоб, при наличии этой наглой кобры, можно было послать к черту всякую скоромность, всякий «хороший вкус», развернуть такую яркую, такую солнечную ярь, что она, как «Кармен», могла бы чаровать своей необузданностью.

Я чувствовал, как в моей душе просыпалось солнце моей родины, как бурно двигалась кровь в моих жилах, грузинская кровь.

Спасибо великой России, она дала мне великое постижение — умение заглянуть в тайники души человеческой. Это сделал Достоевский. Она, Русь, приучала меня смотреть на жизнь изнутри, глядеть на нее сквозь призму своей души; это сделал Врубель! Она научила меня слышать в груди моей безысходные рыдания — это сделал Скрябин. Спасибо ей, моей второй родине, спасибо чудесной России. Она ни на минуту не охладила моей кахетинской крови, крови моей матери. Ее чудесные морозные дни не убили во мне воспоминаний о горячем камне моих гор. Ее волшебные белые ночи не разжижили густоты темного южного бархатного неба, щедро засыпанного звонкими звездами. Ее спокойное добродушие ни на минуту не задержало родные ритмы, грузинский темперамент, необузданный полет фантазии — это дала мне моя маленькая, моя любимая Грузия.

Воистину, все, что я до сих пор созидал, мое творчество {66} на сцене, было русским, получено мной от России, но ее великое, благодатное воспитание уже кончалось, и я выходил на самостоятельный путь. Воистину, «У жизни в лапах» был мой первый грузинский спектакль…

Вот с какими неосознанными чувствами шел я тогда к Немировичу с просьбой оставить эту пьесу для постановки мне. О, если б Немирович мог прочитать то, что зрело в моей душе, он, конечно, не дал бы мне постановки… Так или иначе, я пьесу получил. Сговорились относительно распределения ролей. Декоратором был приглашен В. Симов, композитором — Илья Сац.

Мне нужно было их заразить моим представлением о пьесе. Забравшись на малую сцену, отгородившись от всех, мы с Симовым два месяца провели за тем, чтобы найти такую яркую гамму красок, которая сразу бы разрушила привычные публике «настроения» Художественного театра.

О, как трудно было Симову отрешиться от реальной комнаты с ее дверями, окнами и т. д. Конечно, одно мне сильно помогло — это только что сделанная им условная постановка «Карамазовых» в сукнах. Но там было полное отрешение от декорации — это было все-таки приемлемее, чем стены из шелка и тюля, да еще пронизанные лучами прожектора.

Забрав груды материи из магазина Сапожникова, мы развешивали их на шестах по сцене и освещали сильнейшими электрическими лучами. Когда, наконец, Симов победил свое предубеждение и заразился радостью красок, — он создал изумительную гамму.

Решено — комнат у нас нет — мы даем только смутное представление о них занавесями, драпри, просто кусками материи.

Мебель мы не подбираем по характеру и общественному положению живущих в данном помещении. Нет, — мы просто ищем звонких, выразительных вещей, да еще заставляем сверкать их отражения в вазах, графинах и т. д., совершенно не считаясь со светом от окна.

В ресторане мы делаем громадный диван, на две трети всей сцены (абсурд — где это видано?), и заваливаем его несколькими десятками цветных подушек.

Только при такой сумасшедшей яркости можно было заставить уравновешенную О. Л. Книппер дойти до таких «бесстыдных» мизансцен, как, например, когда она вскакивала на {67} диван и произносила чуть ли не эротический монолог о жажде любви!

Параллельно я занимался с актерами. Не раз я видел по их лицам, как они были скандализированы моими требованиями нарушить простоту и «естественность» речи, говорить как можно ярче, действеннее, красочнее, с выразительным жестом и т. д. Туго шли мои репетиции, туго поддавались актеры, пока безумная музыка Саца не заразила их.

Один только В. И. Качалов сразу ухватил всю экзотику Баста, и каждое его слово, каждое движение было напоено таким соком, что большего я и желать не мог.

Остальные, — о, я знаю, — не раз обращались к Немировичу, и меня до сих пор поражает, как это Владимир Иванович не вмешался в мои репетиции и вовремя не прекратил «скандал».

Я уже раньше говорил, что почти каждую пьесу сопровождал музыкой и почему я к этому пришел. Ну а тут?.. Тут-то как раз мне нужна была музыка, музыка взвинчивающая, поднимающая и зрителя и актера.

И Сац, этот безумный, почти гениальный Сац, сразу понял меня. Мы просиживали с ним целые ночи за роялем, я читал текст, а он создавал такие изумительные аккорды, под которые нельзя было буднично сказать: «На что вы смотрите, фрекен!»

О, мой любимый, мой дорогой Илья! Как много потом в «Свободном театре» мне не хватало тебя! Сац сделал свое дело, и новыми ритмами, новыми интонациями зазвучала актерская речь…[[23]](#footnote-9)

### 1922 – 23 год

Итак, 6 сентября 1922 года приехал я в Тифлис. Со мной вместе приехали балерина Дебольская и балетмейстер Футлин. Мы хотели ставить пантомиму. Здания не было. Мне предложили Брянский, Маргаритов и Манский, которые имели труппу для Малого театра, соединиться с ними и поставить намеченные мною пьесы. Так мною были сделаны три пьесы: первая — «Саломея» Уайльда с музыкой Метцеля, вторая — пантомима {68} Метцеля «Манящий свет» и «Желтая кофта», в повторном плане, ставившаяся мной еще в «Свободном театре».

В это время произошло мое сближение с грузинским обществом. В скором времени я попал на грузинский спектакль, и первое впечатление от него было жуткое («Симахиндже» («Уродство») Шиукашвили). Но сами актеры показались мне далеко не бездарными. Это уже подтвердилось спектаклем Шалвы Дадиани (с которым вместе я начинал еще на грузинской сцене). Его пьеса «Гушинделни» («Вчерашние») оказалась настолько интересной, что бывший на спектакле А. И. Южин был в восторге, а я не побоялся сравнить перо Дадиани с гоголевским.

К этому времени положение грузинского театра настолько осложнилось, что Наркомпрос собрал широкое общественное собрание, на которое просил прийти и меня, и поставил вопрос: что делать с грузинским театром? Публика от него отшатывается, сборов нет никаких, художественного успеха тоже нет, и самое лучшее было закрыть этот театр и перейти сначала к студийной работе или даже к драматическим курсам. Это мнение поддерживали Цуцунава, Пагава и другие грузинские режиссеры. Я высказал взгляд, что дело обстоит не так, как его освещают, что талантливые артисты есть, но нет руководства, нет настоящей режиссуры, что силы для занятий в драматической студии вряд ли найдутся, а надо брать те артистические силы, какие есть, и постараться указать им верный путь для воспитания актерских кадров. Меня стали уговаривать поставить для примера хотя бы один спектакль. Я поставил «Фуэнте Овехуна» по тому же плану, как в Киеве.

6 октября 1922 года я начал репетиции, а 25 ноября уже шел спектакль Фуэнте (Лауренсия — Тамара Чавчавадзе), значительность которого достаточно характеризуется хотя бы тем, что все разговоры о закрытии театра прекратились.

В этом же сезоне, в день семидесятитрехлетия грузинского театра, я поставил старый грузинский водевиль Антонова — «Мзис дабнелеба» («Затмение солнца»).

[1931 – 1932]

## **{****69}** Письмо в редакцию[[24]](#endnote-17)

Милостивый государь г. редактор!

В № 3556 редактируемой вами газеты, в отделе «Театр», напечатана статейка г. Лелькина «К вопросу о репертуаре».

«Балаганность» репертуара, конечно, легче всего доказать статистикой — я ее привожу: из 64 спектаклей, поставленных до сих пор в Городском театре, два принадлежат перу Грибоедова, два — Гоголя, два — Островского, два — Мольера, два Шиллера, два — Гуцкова, два — Зудермана, девять — Горького, два — Найденова, два — Чайковского, один — Чирикова, один — Немировича-Данченко, два — Буренина, один — Суворина, три — Карпова, два — Невежина, один — Дюма, один — Эркмана-Шатриана, один — Дьяченко, один — Вейнберга, один — Сумбатова, один — Герцеля, два — Дельера (лучшая переделка Достоевского). Затем идут: три легкие комедии, три раза — Протопопов (как на автора, достойного внимания, на него указывает сам г. Лелькин, упрекая нас за непоставленных до сих пор «Падших»), три раза Ге, один раз Платон (его «Люди» шли прошлый год в Московском императорском Новом театре), один раз «Малка» Запольской, один раз «Занда» (шла в Петербургском императорском Александринском театре). Остается семь спектаклей, — они разделяются так: три раза «Мученица» (кстати о ней: пьеса эта в парижской «Comedie française» шла два сезона подряд и обошла все лучшие русские провинциальные {70} сцены), один раз «Сын императора». Пьеса принадлежит перу Казимира Делявиня, популярнейшего французского писателя, исполняющегося на всех европейских сценах (например, «Людовик XI»). Что же касается «Сына императора», то он два года тому назад шел много раз на сцене Петербургского литературно-художественного театра.

Итак, три пьесы: «Ришелье», «Сестра Тереза» и «Хлеба и зрелищ», поставленные в разное время, ополчили г. Лелькина на репертуар Городского театра.

Затем следует упрек театру за то, что он не поставил до сих пор не только неизданных пьес, но даже ненаписанных (sic…), как, например, «Вишневый сад» Чехова. Пьеса автором еще не окончена. Постановка других «вполне достойных внимания публики» произведений еще впереди, так как почти все указанные г. Лелькиным пьесы (за редким исключением) только что вышли из-под типографского станка («Вчера», «Деньги», «Кащей» и др.), и не было времени на простую пересылку их по почте из Москвы до Иркутска.

Итак, где же наклонная плоскость в репертуаре, по которой решил идти г. Н. И. Вольский?

Легко, развернув номер «Театра и искусства», выписать подряд названия пьес и упрекать антрепризу ев их отсутствии, не справляясь даже о том, имеются ли эти пьесы в обращении, разрешены ли они драматической цензурой для провинции и каково их литературное достоинство.

Из всего вышеприведенного ясно видно, что репертуар Городского театра состоит далеко не из «дребедени», не нуждается в «смягчающих вину обстоятельствах», которые почему-то г. Лелькину понадобилось навязать Н. И. Вольскому. Цифровые данные показывают, что г. Лелькин или очень близорук в своем суждении о репертуаре, или злонамерен. Что есть на самом деле — не знаю: пусть лучше подскажет ему своя совесть.

Примите уверение в полном к вам, г. редактор, уважении.

Режиссер Иркутского Городского театра.

К. Марджанов

[1903]

## **{****71}** Беседа с К. А. Марджанишвили[[25]](#endnote-18)

— Считаете ли вы возможным восстановление театра в его идеальной форме в настоящее время? — спросили мы у К. А. Марджанова.

— Существуют причины, заставляющие нас отрешиться от поисков идеального и остановиться на возможном и достижимом. Начнем с репертуара. Мы вынуждены работать над тем, над чем можем, а не над тем, над чем желали бы. Печальная общая участь. Наш мартиролог более блестящ, чем наша программа репертуара. Я мечтал о «Каине» Байрона — ввиду современного богоборческого направления в художественной мысли. Я работал над «Натаном Мудрым»: его философия, представленная в высокой художественно-драматической форме, — вопрос, вызывающий распри и озлобление. Не дозволено… «Терновый куст» — глубокое и прекрасное в драматическом отношении творение Айзмана, освещающее скорбную проблему наших дней, — тоже не дозволили… Я не говорю о «Савве», о «Жизни человека» и о всех других погребенных цензурой…

Мы, словом, лишены возможности дать многое из европейской литературы и почти все лучшее из современной богатой русской литературы… А между тем театр не имеет права не отвечать высшим запросам и интересам духа времени. Иначе он будет мертв. Искусство же должно быть живым и животворным…

{72} — Вы исходите из взгляда на театр, как на социальное учреждение… Что же он: храм, мастерская, трибуна?

— Но и храм может быть обращен в трибуну! Искусство само по себе зовет к прекрасному. Его храм — всегда до некоторой степени трибуна… Печально, когда театр обращается в промышленное коммерческое предприятие — тогда дело погибает…

— Конечно, в храме не должно быть торгующих… Но это в идеальной форме, которая недостижима…

— Кроме того, кроме цензуры, мы должны считаться до некоторой степени с публикой. Театр не может унизиться до вкусов толпы, но труден процесс поднятия публики до уровня восприятия прекрасного. В особенности в наше время этот процесс столь же труден, сколь и необходим. В достижении его я вижу одну из трудных, но важных задач.

— Каким путем вы намерены идти? Я имею в виду направления новых течений Рейнгардта, Мейерхольда, полагающих необходимым и возможным во всех случаях введение «условной стилизации»… Или вы сторонник художественников?

— Мне думается, что приемы стилизационного метода, при всей своей оригинальной красоте, при всем своем смелом новаторстве, должны эволюционировать, и слияние «условной» техники с натуралистической — вот, кажется, путь, куда направится новое течение, чтобы не толкнуться в тупик. Для меня главную роль играет автор и его дух. Он — владыка сцены. Где требуется условность — будем создавать ее. Где требуется правда — там будем реалистами. Для меня Бёклин с «Островом мертвых» и Репин с «Бурлаками» одинаково велики. Если мне удастся понять душу, пафос автора, раскрыть его актерам и добиться того, чтобы путем коллективного творчества выдвинуть этот дух перед зрителем, я считал бы, что задача моя достигнута. Я не могу остаться в стороне от тех успехов техники, которые достигнуты соединенными усилиями модернистов, но позволю себе сохранить первенство за идеей пьесы, а не за драпировкой, декорациями и световыми эффектами. Поэт, режиссер и актер — вот к чему нужно стремиться… Будущее покажет, хватит ли у нас сил достигнуть желаемого.

— Вопрос, затронутый нами, стоит в связи с другим — {73} с вопросом о сфере влияния режиссера и о праве артиста быть индивидуальным.

— Я не намерен ни в ком убивать индивидуальности. Мое дело раскрыть идею, облегчить понимание, зажечь, вдохновить артиста, объединить индивидуальные настроения в общем симфоническом аккорде… Но не убить вдохновения… Никогда. От ошибок я должен предостеречь, но не посягать на священный огонь. Только в этом огне вырастает идея во всей красоте!..

— А какой идеей вы руководствовались в выборе пьес для текущего репертуара?

— Дать лучшие образцы новой драмы. Мы начинаем с Чехова — отца драматических симфоний. Его памяти мы посвящаем наш первый спектакль. Дальше идет Ибсен, Д’Аннунцио, Метерлинк, Ведекинд, Шницлер…

— В таком случае вам придется дать образцы «условной постановки» для Ведекинда, Д’Аннунцио?

— Да, несомненно. Здесь у меня есть свои планы и соображения. Пока не могу ничего предсказать. Вообще я готов отдать все свои силы дорогому мне делу. Я вижу вокруг себя таких же добросовестных работников, талантливых, способных старых и молодых артистов, с которыми, думается, можно многое сделать… Нужна духовная поддержка. Нужна серьезная критика. Ведь мы работаем вместе над тем, что возвышается над нами, и служим тому, что должно быть высоким, светлым и влекущим к себе не только избранников, но и массы!.. В этом я вижу задачу своей деятельности… Как я ее выполню — будем видеть, будем судить после…

— Как стоит у вас вопрос об утренниках?

— Меня очень занимает этот вопрос. Рисуется возможность сделать нечто действительно интересное. План и программы уже намечены и разработаны. Остается выполнение… Но об этом я вам доставлю материалы после…

Мы расстались. Нельзя скрыть, что на нас повеяло чем-то здоровым, полным жизни, поэзии, полным искания и творчества.

[1907]

## **{****74}** Изложение выступления К. А. Марджанишвили в прениях после лекции А. Давыдова «Об актере будущего»[[26]](#endnote-19)

К. А. Марджанов уподобил режиссера постороннему зрителю, задача режиссера — критически разобраться в творчестве артиста и слить его гармонически с образами, создаваемыми драматургом.

Режиссер театра Незлобина г. Марджанов в кратких, но очень искренних словах высказал мысль, что режиссер должен быть не хозяином актера, но его первым другом, первым советчиком, изображая как бы благожелательную публику до начала представления.

[1909]

## **{****75}** Как будет поставлена «Ню» Дымова? (Беседа с К. А. Марджанишвили[[27]](#endnote-20))

Нам пришлось беседовать с режиссером театра г. Незлобина — К. А. Марджановым относительно тех принципов, которыми он руководствуется при постановке пьесы Осипа Дымова «Ню».

«Я всегда неуклонно следую принципу, что хозяин пьесы — автор, и поэтому при постановке той или иной пьесы придерживаюсь того именно стиля, в каком написана пьеса.

“Ню” написана автором настолько эскизно, что даже не названы имена действующих лиц.

Чтобы подойти ближе к намерениям автора, я решил убрать все лишнее, что не соответствует прямому ходу действия. В декорациях и костюмах будут доминировать два основных цвета. Делаю это для того, чтобы сосредоточить все внимание на действующих лицах, — главным образом, на героине пьесы — страдающей и ищущей, глубокой души женщине… Кроме того, приходится избегать определения, к какому слою общества принадлежат действующие в пьесе лица. Все это заставляет меня остановиться на постановке упрощенной».

[1909]

## **{****76}** О постановке «Шлюк и Яу» (Беседа с К. А. Марджанишвили[[28]](#endnote-21))

Режиссер театра Незлобина К. А. Марджанов, который будет ставить пьесу Г. Гауптмана «Шлюк и Яу», сообщил нам следующее:

«Последнее время чувствуется жажда освободить актера от мелочей на сцене, которые навязчиво лезут в глаза и заслоняют собой игру исполнителей. Поэтому я решил поставить “Шлюка и Яу” так, как поставили бы заезжие комедианты шекспировской эпохи, то есть декорации будут отсутствовать и будут заменены общим фоном, из обстановки же будет сохранено только то, что необходимо по ходу действия. Указание же о том, где и когда происходит действие, будет написано на отдельных дощечках, повернутых в сторону зрителя. Так как при постановке пьесы Гауптмана я беру эпоху конца XVI века, — это даст мне возможность придерживаться в декоративном отношении примитивов. Думаю, что, задавшись такой целью, я тем самым предоставляю актерам широкую возможность свободно трактовать свои роли. Единственная же забота режиссера будет заключаться в том, чтобы отдельные трактовки свести к общему ансамблю и, конечно, к основной мысли автора».

[1909]

## **{****77}** Записи К. А. Марджанишвили о постановке «Гамлета» в Московском Художественном театре[[29]](#endnote-22)

Протокол от 7 марта на отдельном листе бумаги у Владимира Ивановича.

### 8 марта

С утра работали в мастерской Л. А. Сулержицкий и я. Заказали шесть пробных рам для ширм и делали пробы бронзовой массы. Первая же проба оказалась настолько удачной, что решили пригласить Константина Сергеевича. Он пробы одобрил, и потому заказали.

И. М. Полунина со среды, с утра (9 марта), привлечь к лепке бумажной массы на две ширмы из имеющихся на складе, по 4 створки каждая (8 арш. высотой), и просить К. Н. Сапунова бронзировать их сейчас же. Одну из этих ширм надо сделать цельную, то есть все четыре створки одинаково темной бронзы с зеленью, и другую — все створки различной манеры лепки и разных тонов бронзировки, по усмотрению Клавдия Николаевича.

Ширмы должны быть готовы к пятнице 11 марта и к двум часам стоять на большой сцене для осмотра при различном освещении. На осмотр этих ширм пригласить К. С. Станиславского, Л. А. Сулержицкого, К. Н. Сапунова, В. Л. Мчедлова {78} (прошу уведомить Вахтанга Левановича, что помощником режиссера по «Гамлету» остается он же) и А. А. Пеунова, назначенного в помощь к режиссерам по обстановочной части.

К этому же времени (то есть пятнице 11 марта, к двум часам) просим М. П. Григорьеву приготовить на большой сцене все имеющиеся для «Гамлета» кольчужные и парчовые костюмы, черный костюм Гамлета, костюмы воинов и придворных и иметь недалеко все остальные костюмы к «Гамлету», чтобы в случае нужды в них быстро доставить на сцену. Кроме того, добыть из магазинов как можно большее количество кусков различной парчи от самой темной до самой светлой. Просьба о поисках материи была уже лично заявлена Марии Петровне.

Дальнейший проект работ по «Гамлету» таков: на четверг (10 марта) от часу до полтретьего назначена беседа Константина Сергеевича с группой молодежи, от трех до пяти — режиссерское совещание.

На пятницу (11 марта) от двенадцати до полвторого — беседа Константина Сергеевича, а от двух до пяти — смотр декораций и материи. О времени, назначенном Константином Сергеевичем для своих занятий, прошу контору ему напомнить.

### 10 марта

С утра в мастерской шла лепка ширмы, которую закончили к обеду. Затем К. Н. Сапунов принялся ее бронзировать, и к пяти часам одна ширма была закончена. И. М. Полунин лепит вторую — завтра будут готовы обе.

От часу до трех Константин Сергеевич вел беседу с первой группой молодежи, записал все Л. А. Сулержицкий. Он же будет вести дневник всех бесед. От трех до полшестого — режиссерское собрание по поводу распределения ролей в «Гамлете». Полшестого я пригласил Константина Сергеевича осмотреть готовую ширму. Решили: лепку делать не слишком мелкую — большими кусками и на второй ширме попробовать полосами, как на образцовом куске.

К завтра на два часа обе ширмы должны быть закончены и стоять на сцене, как раньше уже было решено.

### **{****79}** 11 марта

1. Две ширмы переделать, как красная левая, с вертикальными линиями. Вставить куски металла. (И. М. Полунину.)

2. Сделать две ширмы — гладкие, под бронзу.

3. Сделать одну ширму или по крайней мере одну створку пергаментную.

4. Одну створку лепную под тон холста.

5. Заказы эти просим делать по возможности. Всякие срочные работы до окончания работ по капустнику[[30]](#endnote-23) остановлены.

Так как во вторник предполагается уже вступительная беседа Константина Сергеевича к «Гамлету», он просит скорее распределить роли. Прилагаемый список действующих лиц прошу передать Владимиру Ивановичу. М. О. Ликиардопуло — скорее доставить экземпляры книг и ролей по переводу К. Р.

### 15 марта

Окончательное распределение ролей в «Гамлете». 3 ч. дня, Верхнее фойе. Вызваны все исполнители.

Розенкранц — Адашев

Рейнальдо — Бурджалов

Король — Вишневский

Первый могильщик — Грибунин

Марцелло — Звонцев

Тень — Знаменский

Гамлет — Качалов

I актер — Леонидов

Полоний — Лужский

Горацио — Массалитинов

Второй могильщик — Москвин

Бернарде — Подгорный

Озрик — Тезавровский

Фортинбрас — Берсенев

{80} II актер — Днепров

Гильденстерн — Хохлов

Королева — Бутова, Савицкая

Офелия — Гзовская

Лаэрт — Болеславский

Станиславский, Марджанов, Сулержицкий — режиссеры

Мчедлов, Петров — помощники по монтировке

Вступительное слово Станиславского. Чтение записок. Беседа. Выяснение общих принципов работы. Решено назначить общую беседу о «Гамлете», конец — 5 ч. 30 м.

Всякая работа в мастерской по случаю капустника остановлена с 11 числа. По этой же причине приостанавливаются до окончания капустника и все занятия с артистами. Дальнейший план таков: в среду на пятой неделе еще одно собрание занятых в «Гамлете» для окончательного выяснения новых принципов работы над ролями, и затем начать общие беседы о «Гамлете». Параллельно предлагаются работы режиссеров с отдельными исполнителями.

### 22 марта

Просьба Константина Сергеевича как можно скорее показать все ширмы, которые заказаны по протоколу от 11 марта. Тоже просьба: на завтра, 23 марта, в Большом фойе назначить в час дня беседу К. С. о «Гамлете». На беседу Константина Сергеевича просить пригласить Владимира Ивановича, который изъявил свое согласие быть, прося напомнить.

На 24 марта, в час дня, лекция Константина Сергеевича о работе над ролями. Пригласить всех занятых в «Гамлете».

В эти два дня отделать примерно один из костюмов Гамлета начисто.

Обязательно завтра утром все, сколько есть экземпляров в переводе К. Р.

### **{****81}** 1 апреля

На поставленные мною вопросы о том, что собственно должно было бы быть сделано к приезду труппы из Питера. Конст. Серг. ответил, что он хотел бы, чтобы здесь шли поиски декораций и костюмов. После долгих рассуждений пришли к заключению, что до 15 мая нами должно быть выполнено следующее:

1. Добиться того, чтобы кольцевые ширмы не морщились, не косились, не давали щелей при стыках и темных угловых впадин.

2. Сделать порталы сдвижные, от которых должна ставиться ширма.

3. Проставить всю пьесу и научить рабочих быстро передвигать ширмы.

4. Найти освещение каждого акта.

5. Поискать костюмы.

Для осуществления всей этой работы создаются следующие условия:

Вся административная часть по распределению, указанию и направлению всех работ возлагается на меня.

Л. А. Сулержицкий любезно согласился взять на себя помощь мне в осуществлении всех задач.

Е. Егоров дал свое любезное согласие помогать мне своими художественными советами.

На все это время заведующими отдельными частями назначаются: сценой и мастерскими — С. Ф. Ильина, электротехнической — Кашеваров, костюмерной — Мария Фроловна.

Прошу контору подробную выписку из этого протокола раздать всем перечисленным выше лицам.

К понедельнику 4 апреля иметь весь состав рабочих в 15 человек и приступить прежде всего к тому, чтобы очистить всю сцену от посторонних «Гамлету» декораций и втащить все имеющиеся ширмы, декорации, сделанные в прошлую весну. Кроме того, втащить ящик с ширмами, с планами и пробными ширмами в Большое фойе, распечатать их и установить площадку, которая была на новой сцене и изображала примерную сцену для «Гамлета».

Все корзины, костюмы, материи, рисунки, книги и всё, имеющее отношение к «Гамлету», приказать в понедельник {82} 4 апреля снести также в это Большое фойе. Там же установить столы для портных и сделать распоряжение о сооружении нужного количества вешалок.

Иметь в готовности все остающиеся прожектора, фонари и рефлекторы. Снять в партере софит и повесить на его место большой, специально сделанный для «Гамлета». Прошу Л. А. [Сулержицкого] ознакомиться с этим протоколом и сделать зависящие от него распоряжения.

Особенно прошу обратить внимание на то, чтобы Большое фойе могло запираться, так как в нем сосредоточивается все по «Гамлету».

По распоряжению Владимира Ивановича прошу Л. А. не удовлетворять никаких требований по «Гамлету» без моей подписи.

К. Марджанов

[1910]

## **{****83}** «Художественный театр» (Беседа с К. А. Марджанишвили[[31]](#endnote-24))

Как протекала в последнее время деятельность Художественного театра? В какую сторону он эволюционирует? Какие пути и перспективы дал истекший сезон?[[32]](#footnote-10)

С этими вопросами мы обратились к одному из режиссеров Художественного театра К. А. Марджанову, прибывшему вчера в Одессу.

— Сезон был, несомненно, содержательный и интересный во многих отношениях, — сказал наш собеседник. — Постановка на сцене Художественного театра «Гамлета» чрезвычайно поучительна и является толчком к новым поискам, свидетельствуя о том, что Художественный театр нисколько не остановился, не застыл, а идет смело по пути исканий новых форм… В смысле художественных поисков «Гамлет» дал очень много, и совершенно не правы те, которые видят в этой новой постановке Художественного театра его ошибку… «Гамлет» в Художественном театре, между прочим, показал, как интересно можно ставить большие трагедии возможно проще, без особых претензий на внешнюю обстановку.

— Верно ли, что со стороны театральной публики несколько остыл интерес к чеховским пьесам?

{84} — На мой взгляд, этого утверждать нельзя. Лишь недавно Художественный театр отпраздновал своеобразный юбилей — 150‑е исполнение чеховских пьес: «Дяди Вани». «Трех сестер» и «Вишневого сада»… Чеховские пьесы продолжают вызывать в публике все тот же интерес, что и прежде, давая прекрасные сборы.

В Художественном театре чеховские пьесы в последнее время идут не меньше, чем два раза в неделю. Ставить их чаще уже не представляется возможным. Ведь новых чеховских пьес нет…

— Будущий сезон в Художественном театре, — продолжал наш собеседник, — откроется одной из ибсеновских пьес. В ближайшее время, на пятой неделе поста, пойдут пьесы Тургенева: «Нахлебник», «Провинциалка» и «Где тонко, там и рвется». С пасхи до мая мы будем в Петербурге, с 1 по 15 мая — в Варшаве, а затем намечен Киев. В Одессу на этот раз мы не заглянем, не успеем… Ввиду того, что истекший театральный сезон несколько затянулся, мы вынуждены были отказаться от предполагавшейся заграничной поездки: в Париж, Лондон и др. Но это турне мы предполагаем все же совершить в будущем году…

— Чем вы объясняете нынешнее увлечение публики мелодрамой?

— Я полагаю, что исключительно жаждой увидеть настоящее актерское дарование. В последнее время оно как-то затушевывается. А между тем, театральный зритель желает видеть дарование актера в ярком выявлении…

— Какова ближайшая цель вашего приезда в Одессу?

— Мой приезд в Одессу связан с предполагаемыми гастролями труппы, составленной из некоторых видных актеров императорских театров и молодежи Художественного театра. Намечены некоторые интересные постановки, провинции еще не знакомые… В Одессе гастроли состоятся в мае месяце.

Интерес предстоящих гастролей сосредоточивается, главным образом, на пьесе Гауптмана «Шлюк и Яу». Это одна из наиболее удачных московских постановок, в которой впервые применены совершенно новые для русской сцены приемы сценического воспроизведения.

[1912]

## **{****85}** Обращение К. А. Марджанишвили к артистам «Свободного театра»[[33]](#endnote-25)

Перед нами большое, серьезное и страшно ответственное дело. В руках каждого из нас наше будущее, судьба наша и судьба нашего молодого театра. К нам будут беспощадны. Вот почему мы должны крепко сплотиться, беспрестанно помогать друг другу и помнить, что наша первая победа — дисциплина.

Эта внутренняя дисциплина — это чувство любви и беззаветной преданности источнику нашей жизни.

[1913]

## **{****86}** О «Свободном театре» (Репортерская заметка о беседе с К. А. Марджанишвили[[34]](#endnote-26))

Идут усиленные репетиции первых четырех новинок. Костюмы и аксессуары к «Сорочинской ярмарке» и «Прекрасной Елене» уже готовы. Солистки и женский ансамбль начали костюмные репетиции первого акта. На днях начнутся монтировочные репетиции. Художник Сомов прислал эскиз занавеса.

Режиссерская комиссия составила план дальнейшего репертуара. Сезон откроется не ранее первого октября. Первой постановкой будет «Сорочинская ярмарка», затем по очереди пойдут: «Прекрасная Елена», «Арлезианка» и «Покрывало Пьеретты». Включенная сначала в первую серию постановка музыкальной инсценировки «Женитьбы» отложена. Дело в том, что как «Сорочинская ярмарка», так и «Женитьба» Мусоргским не инструментованы. Руководители театра отнеслись очень бережно к музыке Мусоргского и инструментовку «Женитьбы» поручили известному французскому композитору Равелю. Последний в настоящее время занят своей работой и поручение «Свободного театра» по инсценировке «Женитьбы» сможет выполнить лишь среди зимы — и «Женитьба», очевидно, войдет в репертуар второй {87} половины сезона. Исполнителями намечены: гг. Артамонов, Букин, Боровской — Подколесина; гг. Потемкин, Бурзановский, Березин — Кочкарева; г‑жа Волкова-Ордынская, Дубянская-Павленко и Севастьянова — свахи Феклы; гг. Коцук, Соколов и Веревкин — слуги Степана. Вслед за «Женитьбой» во второй половине сезона будут поставлены: китайский примитив «Желтая кофта», мелодрама «Плач Рувимы», оперы «Соловей» и «Кащей». Пьеса М. Метерлинка «Принцесса Малэн» и оперетта «Боккаччо» едва ли войдут в репертуар нынешнего сезона и, по всей вероятности, будут отложены до будущего года.

В пятницу в театре состоится конкурсный прием статистов. Записалось около ста пятидесяти человек. Запись производилась исключительно по рекомендации артистов «Свободного театра». Руководители театра пока довольны результатами работ. Принцип воспитания своего актера, положенный в основу «Свободного театра», покуда, по словам самого К. А. Марджанова, вполне оправдывается на практике. К. А. Марджанов, констатируя талантливость и успехи молодежи, особенно подчеркивает наличность у молодежи очень ценных и глубоко необходимых в сценической работе качеств: энергии, товарищества — и отсутствие зависти.

Подготовительные работы «Свободного театра» являются конкурсным испытанием целого ряда кандидатов на известную роль, — при таких условиях отсутствие вышеприведенных качеств страшно бы тормозило работу. Но, по словам г. Марджанова, наблюдается совершенно обратное явление: неудачные кандидаты очень охотно и сознательно передают свои роли более достойным товарищам.

[1913]

## **{****88}** Камерный театр при «Свободном театре» (Хроникальная заметка[[35]](#endnote-27))

Вчера К. А. Марджанов объявил труппе, что так как репертуар большей части сезона уже составлен, участники спектаклей выяснены и часть молодежи оказалась незанятой, то он решил организовать для свободных сил труппы «Камерный театр». Занятия и спектакли в «Камерном театре» будут носить интимный, студийный характер. По мнению К. А. Марджанова, крайне левые течения и различные опыты с применением новых форм могут быть проводимы лишь на глазах у немногих, в обстановке студии, а не в обычной театральной. Камерные спектакли будут происходить не в здании «Свободного театра», а в особом помещении. Вдохновителем и идейным руководителем «Камерного театра» будет К. А. Марджанов. Режиссерами — почти все режиссеры театра, за исключением А. А. Санина. Во главе музыкальной части будет стоять Л. Э. Метцель.

[1913]

## **{****89}** Беседа с К. А. Марджанишвили о «Свободном театре» в новом сезоне[[36]](#endnote-28)

Вчера вернулся из Петербурга К. А. Марджанов. В беседе с нашим сотрудником он высказал следующее:

«Теперь окончательно выяснилось, что “Свободный театр” будет функционировать и в будущем сезоне, в тех же рамках и на тех же художественных основаниях.

Вопрос о составе еще не решен. Конечно, изменения будут, но большинство из артистов, имеющих годичные контракты, выразили желание продолжать службу у меня. Что касается лиц с трехгодичными контрактами, а таких у нас в труппе трое — Санин, Монахов и Зиновьев, то в случае их ухода я думаю опереться на юридическую силу контрактов. В только что происходившем разговоре со мной Санин говорил о своем желании работать на будущий год вместе. С М. Ф. Андреевой я еще не говорил, но слышал, что она подписала контракт на будущий сезон в Киеве.

Вопрос о продлении контрактов будет решен в самые ближайшие дни. По всей вероятности, мы будем строить для театра собственное здание. В новый театр предполагаю пригласить нескольких артистов, пользующихся солидной репутацией в театральном мире. Вопрос о ближайшей новой постановке находится в зависимости от срока, когда окончательно будет оформлен договор об определении моих отношений {90} с г. Суходольским[[37]](#endnote-29). Возможно, что мы найдем еще пункты соглашения для совместного завершения сезона и выполнения наших обязательств перед абонентами, но может случиться, что мы окончательно разойдемся теперь же и за пятую постановку я сниму с себя моральную ответственность».

[1914]

## **{****91}** О возрождении «Свободного театра» (Беседа с К. А. Марджанишвили[[38]](#endnote-30))

Наш сотрудник обратился к К. А. Марджанову с просьбой посвятить в планы его дальнейшей деятельности.

«В течение всего великого поста, — сказал К. А., — я никуда не поеду. Я буду просто-напросто отдыхать. На верьте, что это свободное время, эти долгие и томительные недели великого поста — недели моего отдыха — я целиком употреблю на возрождение угасшего “Свободного театра”.

С мечтой о его возрождении я никогда не расстанусь, так как “Свободный театр” — это дело, созданное ценой упорного труда. Не стоит падать духом только оттого, что он “материально прогорел”. Художественно он выиграл. Ведь у нас было несколько очень удачных, понравившихся публике постановок.

Помните “Покрывало Пьеретты” и “Желтую кофту”?

Интерес публики, не только столичной, но и провинциальной, к этим пьесам настолько велик, что я их повезу в Киев, Харьков, Одессу и целый ряд поволжских городов. Главные роли в обеих пьесах будут исполнять актеры “Свободного театра”.

Появившиеся в московских газетах слухи о том, что я снимаю на будущий год театр Незлобина для своего “Свободного {92} театра”, лишены всякого основания. Недостаток подходящего помещения — это серьезное препятствие к возникновению театра. Но надеюсь, что мне, при помощи некоторых лиц, удастся преодолеть его и Москва снова увидит “Свободный театр”».

[1915]

## **{****93}** Заметки о театре[[39]](#endnote-31)

Театр реалистический стал целью, а должен быть средством.

В театре утеряна романтика, но это не значит, что нужен возвышенный пафос, — нет, надо правдиво переживать.

Разница между образом человека и актером.

Умение ярче почувствовать правду положения.

Заслуги и ошибки Художественного театра.

Ритм исполнения.

Что такое театр? Определение С, Художественного театра и Вагнера.

Полное, внутреннее действие. Молчание…

Актерам: будьте как дети.

Реалистический театр требует, чтобы все на сцене было как в жизни. Единственная правда нужна — это правда актерского чувства.

Натурализм Худ[ожественного] театр[а] — точная копия исторической верности костюмов, теремов и т. д. Первая постановка — «Царь Федор» и др.

Каков же должен быть наш театр? Реалистич[еский], романтич[еский], символич[еский], лирическ[ий] — только чарующ[ей], только пьянящий. Театр должен быть пьянящим, и всякое такое произведение, которое дает нашему сердцу что то, что чарует наш мозг, — пленяет нас, захватывает {94} жизненной силой и пьянящей красотой, начиная с 7‑летнего возраста, когда мы впервые влюбляемся в него — до 77‑лет[него], когда, умирая, мы все еще продолжаем любить его. Мы потеряли эту властную, приколдовывающую нас к себе красавицу — пленительный, чарующий театр.

Как же это случилось, как могло это случиться?

М. г. и. м. г. В наши дни, кажется, ничто не вызывает столько споров, как театр. О театре спорят, о театре пишут, о нем читают лекции, по нем вздыхают, о нем тоскуют, к нему рвутся — словом, театр занял чуть-чуть не половину нашей жизни.

Что же произошло, что случилось необычайного, что мы, точно люди в ночи, собрались с фонарями в одном месте, толчемся, шумим и стараемся разглядеть что-то. Ясно, ясно, что мы что-то потеряли и что-то ищем и мучительно хотим найти, и потеряли мы что-то очень близкое из сказки; мы, бородатые и седые люди, то плакали, то радостно смеялись, подчиненные фантастическим чувствам рассказа доброй няни — чарующего театра!

И много нового навеяла нам няня. Много выстроили театров, а благодарные слезы высохли и заменились смехом — ибо умерла единственная возлюбленная душ и похитительница сердец.

## **{****95}** О театре жизнерадостном, овеянном бодростью и радостью жизни (Беседа с К. А. Марджанишвили[[40]](#endnote-32))

«К оперетте я пришел не так неожиданно, как это может показаться, — рассказал мне К. А. — Я, в сущности, всегда мечтал о театре жизнерадостном, о театре, овеянном бодростью и радостью жизни. И “Елена Прекрасная” в “Свободном театре” явилась для меня не столько поводом к режиссерским изобретениям, сколько именно отзвуком этого всегдашнего моего стремления к атмосфере жизнерадостности на сцене. “Елена” потерпела фиаско не от перегруженности режиссерской выдумкой, — хотя наличия этой перегруженности я не отрицаю, — но именно потому, что на сцене были будни, была реальная правда, резонерство, делание от головы, а не от чувства, не от ощущения жизни в ее радующей и бодрящей полноте.

Особенно остро ощутил я это тяготение “к жизни” в бытность свою на фронте, и когда я приехал в отпуск в Петроград, то либретто оперетты “Насморк души”, которое я привез с собой, явилось, понятно, результатом этого настроения. Оперетту тотчас же взяли к постановке. Еще в этот момент я был далек от карьеры опереточного режиссера. Но когда ко мне обратились — сначала, как к режиссеру, вообще за указаниями, а затем и с просьбой взять на себя {96} уже всю режиссерскую сторону, — я условно согласился на предложение. Я застал почти неведомую мне дотоле опереточную сцену в состоянии некоего кризиса, брожения, на рубеже длительной переходной эпохи. Явно ощущалось, особенно среди актеров, стремление уйти от пошлости, густым слоем осевшей за долгие годы на жизнерадостную природу оперетты. Предстояло что-то сделать, предвиделись моменты настоящего, живого творчества, предугадывались новые формы и законы театральности, напитанные настоящим смехом, искренним весельем и увлекательной бодростью, — и я целиком отдался оперетте.

Я считаю, что в моем “Боккаччо” мне искристо и весело улыбается навстречу тот бодрый театр, театр крепкого и веселого тона, который мерещился мне всю мою театральную жизнь. Быть может, то же почувствуют и зрители.

И потом, — я вовсе не жалуюсь на отсутствие репертуара. Я мечтаю теперь о “Красном солнышке”, о “Птичках певчих”, о “Синей бороде”, о “Дочери тамбурмажора” — о всем том восхитительном, брызжущем звонким заливчатым смехом репертуаре, который был когда-то создан французами и теперь считается “устаревшим”…

Конечно, за недолгий первый сезон моей опереточной режиссуры на подмостках театра коммерческого направления и мещанского вкуса не многое было достигнуто. Но не надо мое увлечение опереттой считать ни капризом, ни случайным экспериментом, который мною же будет брошен при первых желанных результатах. Я буду продолжать свою работу над опереттой во что бы то ни стало.

Из Москвы после 16 апреля мы уезжаем на май в Одессу, а там опять в Петроград, где мной уже начаты переговоры об аренде театра на зимний сезон».

[1917]

## **{****97}** Заметки о театре[[41]](#endnote-33)

Я не буду говорить ни о школах, ни о течениях в современном театре, хочу говорить о самом театре — о живом, слове и живом чувстве, так как театр во всех его проявлениях всегда был и будет словом и чувством (т. е. переживанием) актера.

Школы могут менять вкусы и восприятия, но одно неизменно — театр есть то место, где человек физически отдыхает и где бодрствует и говорит сердце.

Нас любят большевики, и мы горды тем, что они нас любят, так как наша область — область сердца.

Мы иллюзорные сказочники…

У театра всегда останутся его иллюзорные сказки, и без этих сказок, — которые всегда слушаются сердцем, — нет театра, нет его силы, нет его колдовства.

## **{****98}** Новые пути (1918 – 1919 гг.[[42]](#endnote-34))

Театр — этот великий проводник в массы новых идей — стоит перед своим зрителем так, как бы стоял перед аудиторией оратор, отточивший свое искусство, победивший все затруднения своей речи, усовершенствовавший свою дикцию, развивший металл своего голоса, но не знающий, что сказать.

Это истина — и истина трагическая.

Крупнейшее из искусств — искусство, которое в самый момент своего творческого выявления втягивает в свою орбиту воспринимающего, то есть самого зрителя, достигает высшей точки — делает его участником творчества, — потеряло главнейшее — идею (автора).

Театр, то есть искусство коллективного творчества, обязательно состоящее из трех элементов: 1) идеи (автора), 2) формы (актера) и 3) публики (воспринимающей массы), потерял одного из своих обязательных участников.

Актер продолжает действовать — он развил, утончил свое мастерство: усовершенствовал свою мимику, усложнил модуляцию своего голоса, гармонически развил свое тело.

Зритель расширил свои грани, внес в театральные стены такие новые элементы, которые единственно способны быть настоящими участниками театрального действа; в партере {99} сидит теперь не сытый буржуа, спокойно переваривающий свой изысканный обед, а пролетарий, открытая душа которого ищет подлинной радости театрального творчества. И только третья необходимая составная часть театра — автор — отсутствует или, вернее, продолжает топтаться на месте. Он еще не может схватить нового пульса жизни, не улавливает новых ритмов, брошенных революцией в самую гущу зрительного зала, и по-прежнему рассказывает мещанские трагедии о мещанской любви (Ивана Ивановича к Марии Ивановне).

Ни один из современных авторов не попытался дать нам хотя бы радостной картины будущего единения человечества и не попробовал развить ту великую трагедию, которую много раз пережила глубоко любящая душа человеческая, вынужденная в силу этой любви убивать себе подобного. Да оно и понятно — нужна великая сила драматического творчества Достоевского, его великое проникновение в глубины человеческого «я», чтобы почувствовать подлинный смысл сегодняшнего или написать поэму будущего. Выдвинутый революцией бодрый пролетарский писатель еще мало подготовлен, он еще не владеет архитектоникой пьесы, не может еще выявить те образы, которые смутно маячат перед ним в будущем, а старый буржуазный писатель если бы и взялся за эти темы, то обязательно разменялся бы на мелкие детали натурализма и, в лучшем случае, кончил бы меланхолией.

Итак, мы констатируем, что созвучного эпохе театра в целом нет. Нет потому, что несмотря на наличие двух элементов: бодрого действенного актера и бодрого зрителя, нет третьего — нет автора.

У нас был недавно театр, театр подлинный, но театр дореволюционный. Он был подлинным театром в том смысле, что в нем представлены были все три элемента, но равно безвольные: мечтательный автор, бездейственный актер (идеалом актерского мастерства были минимальность движения и отсутствие жеста) и безвольный, тоскующий о новой жизни, но ничего не предпринимающий зритель — интеллигент! И эта однородность автора, актера и зрителя и создала, казалось бы, подлинный театр, но театр безволия. Покажется парадоксальным, что в самом динамическом из {100} искусств убийство самой динамики привело как будто бы к созданию нового в искусстве.

И это новое, то есть насаждение безволия, было так сильно своим обаянием, что, я думаю, не одну бодрую революционную душу этот театр сбил с истинного пути. Я думаю, что не одна созревающая к революционному действию молодая курсистка или безусый бодрый студент уходили из театра тихими и тоскующими интеллигентами…

Однако скоро бодрые предреволюционные ритмы внесли разлад в могучее единение прошлого театра. С двух сторон стало врезываться новое. С одной стороны пришел автор — Горький со своим романтическим «На дне» и с другой — новый зритель — действенный, готовый для борьбы и с гневом протестующий против безволия героев мещанской драмы. Они потрясли до основания театральное искусство и властно потребовали других путей. Театр растерялся — ему нужна была бодрость на сцене в ответ на таковую в партере — и кончил тем, что дал суррогат этой бодрости в оперетте!

Так кончил свою деятельность прошлый театр. Он, в сущности, умер, но не умерли его элементы. Два из них — зритель, требующий нового, бодрого в искусстве, и актер, жаждущий радостного в творчестве, без сентиментальной подоплеки, — стали искать новых путей для воссоздания распавшегося целого.

## **{****101}** План лекции Об искусстве актера[[43]](#endnote-35)

Актер. Кто может быть актером? Тяга человека к играм. Актерство есть потребность человека.

Ребенок и его перевоплощение во время игры; игра в разбойники; ребенок, который на самом деле начинал драться.

Сдержанная потребность и люди, в которых эта потребность развита исключительно.

Призвание.

Две школы игры — представления и переживания.

Перевоплощение.

Интуиция. Умение воспитать в себе переживание.

Упражнение чувства.

Пьеса и определение своей личности в пьесе. Стремление актера к роли с внутренней борьбой. Гамлет и Бранд.

## **{****102}** [Автор, актер, зритель[[44]](#endnote-36)]

… От новой идеи (то есть автора) актер невольно ушел в поиски новой формы (отсюда голое мастерство современного театра), а зритель вышел на улицу, жаждая там утолить свой голод по зрелищу (наше исключительное стремление к подобным уличным празднествам). Актер, чувствующий свою оторванность от зрителя, всячески поносит свою рампу, он выносит свое действие в зрительный зал, выходит на площадь с массовыми инсценировками, лишь бы как-нибудь нащупать единение с утерянным зрителем. Явление, невиданное в истории со времени греческого театра: сотнями тысяч стекается масса на эти инсценировки. Но подлинной связи театра со зрителями нет, нет потому, что отсутствует третий член театральной троицы — автор (то есть идея, содержание).

Вот то положение театра, в котором он находится сейчас.

Но что же делать? Где пути спасения? Или, может быть, правы те, которые рекомендуют оставить театр на произвол судьбы и тем довести его до гибели? Нет — ибо жажда театральная в человечестве не умрет и в конце концов она устремится на то, что ей будут давать. А что ей будет давать лицедей, вынужденный отстаивать свое физическое существование? Он, естественно, покатится по наклонной плоскости и скоро очень докатится до полного фарса или разнузданной оперетки.

## **{****103}** [Труд и искусство]

Первый вариант речи на открытии Нового театра в Петрограде. 1919 г.[[45]](#endnote-37)

### I

Пришла она, великая, пришла, гордая и свободная, и сказала человеку: «Не для стона и слез, не для плача и проклятий ты создан, человек, а для радости и счастья, для звонкой песни, для чистого смеха». И порвал человек цепи и пошел искать радость…

Так что же удивительного, что в новой России новый гражданин с такой жадностью накинулся на празднества, что он каждый день ищет повода для устройства торжеств.

Но нельзя нам, людям, которые своими мускулами, своим мозгом, молотом и знанием должны добывать себе насущный хлеб, целыми днями, неделями и месяцами стоять в пестрой карнавальной толпе и, ничего не созидая, хмелеть от буйной радости… Нет, нам нужна радость, нужно счастье, но чтобы быть этой радости, пить это счастье, нам нужен хлеб, нужна работа. Но как сделать, как совместить работу с праздником, тяжелый труд в поте лица с беспечной радостью… Или по строгому докторскому рецепту пить радость микстурными глотками, по указке библейских пророков {104} шесть дней работать, а жить, радоваться, быть счастливым только на седьмой…

Нет, радость должна быть всегда с нами, счастье должно улыбаться нам среди работы, и от этого мы будем только лучше работать, увереннее бить по наковальне.

Посмотрите на молодого кузнеца. Если рядом стоит девушка, та, что дает ему радость, если она держит железную полосу, то с какой уверенностью он бьет по этому железу, как продуктивна эта работа! Посмотрите на жнеца. Если рядом с ним вяжет снопы та, которую он любит, то как спорится их работа… И у нас есть, есть та прекрасная девушка, которая должна стоять рядом с нами в нашей работе, глаза которой должны нам улыбаться, радость которой должны мы пить… И имя той девушки, той возлюбленной всего народа, имя ее — «Искусство». И как она многолика, эта прекрасная возлюбленная: она — музыка, она — живопись, она — слово, она — танец, она — театр.

Быта она далеко, держали ее в стороне от того, кому она должна была быть женой, — ибо искусство есть прекрасная невеста труда.

Вот почему трудовой народ, бросившись навстречу радости, инстинктивно открыл свои первые объятия людям искусства.

И я, один из тех многих, кто получил ваш первый поцелуй, стою теперь смущенный и говорю: я не знаю вас, я был в стороне от вас, между нами был кто-то, и теперь, когда мы встретились лицом к лицу, я увидел, что люблю вас. Я полюбил вас за то, что вы любите искусство!..

Искусство есть радость, искусство есть счастье, искусство — это улыбка любимой девушки.

### II

Теперь хочу обратиться к тем, кто, как и я, поставили целью творить искусство. Я не буду говорить о тех формах его, о которых здесь уже говорили! Я хочу говорить о театре.

Странная вещь произошла с театром. Театр во всех странах родил сам народ, создал его как коллективное {105} творчество, как соборное действо, ибо первобытный актер, как и первобытный зритель, оба были активными участниками соборного действа. Провести грань между первобытным актером и зрителем нельзя. Реплика актера непосредственно сливалась с репликой зрителя, шутка актера получала отпор из окружающей толпы, и нельзя было установить, где кончался актер и где начинался зритель… Дальше, изо дня в день, из года в год, из века в век, начинает выдвигаться специалист — зрелищный гаер, шут, комедиант, актер, и чем больше он совершенствуется, тем дальше его уводят от народа, от того, с кем он органически был связан. Нарождаются феодалы, все больше и больше закрепощающие народ, отбирающие у него все блага жизни, все радости ее, и вместе с тем отнимающие у трудового человека его брата — комедианта, уже не в качестве равного себе, а как прислужника-лакея… Так кончается соборный театр и нарождается театр угоднический — театр не как прекрасный спутник труда, не как возлюбленная невеста его, а театр развлечения, место, где убивают скуку от безделья.

Создаются королевские театры, как приют фаворитов. Однако выдвигается новый царь жизни — капитализм, и в числе прочих благ жизни он забирает себе и театр, с одной стороны, как доходную лавочку, и, с другой, — как развлечение.

Театру строят в городах дворцы, но только как прекрасные тюрьмы, где держат взаперти от народа его возлюбленную — искусство.

Пришел час — народ возвращает себе свое право, право на жизнь, на работу, и требует вернуть ему его невесту — искусство, отдать ему обратно его создание — театр. И теперь перед нами стал вопрос — каким мы его отдадим народу? Как нам спаять разорванную цепь труда и искусства? Какими путями вернуть народу его театр, театр соборного творчества, где народ был не только зрителем, но и участником действа. За прошедшие века театр усовершенствовал свою технику, стал большим искусником в своей работе, но потерял органическую связь с народом, и мне страшно оказать, но, кажется, потерял и самую сущность свою — радость…

{106} Театр последнего времени не был ни в коем случае праздником. Он был всем, чем хотите, — то тоскующим от безволия, то психологической выкладкой, он был всем, но только не был театром-радостью, не был праздником. Аудитория театра все больше и больше суживалась. Рожденный под открытым небом на площадях и в полях для песен и плясок трудящихся, свободного народа, он был перенесен в храм, в отдельные залы замков и дворцов, потом в городские здания театров и наконец в закрытые студии, куда ушли все, честно искавшие потерянный театр.

Нет, не студиями должны называться эти маленькие театрики «настроений», а скитами. Студия не то — это не театр, это только лаборатория.

## **{****107}** [Наметка сценария массового революционного празднества 1920 г., Петроград[[46]](#endnote-38)]

### Основы сценария

Сценарий должен состоять из трех частей:

1) Прошлое человечества — его закабаление.

2) Настоящее — борьба и победа.

3) Будущее — светлая жизнь.

### Часть I

Картины свободной жизни.

Появление жрецов.

Закабаление духа человеческого и отсюда — и тела.

Появление царя, сначала как представителя бога на земле, затем подчинение бога царю. Этапы: кумир, скрижали, крест у ног царя.

Принудительный труд во имя креста: Византия, священная Римская империя (первых свободомыслящих жгут с книгами на кострах инквизиции). Франция. Людовик. Французская революция. Трон занят капиталом. Коммунистический манифест. Парижская Коммуна и ее гибель.

### **{****108}** Часть II

Наверху капитал, у него на службе царь и религия.

Война в угоду капиталу.

Русская революция.

Соглашательская власть.

Октябрьская революция.

Одинокая Россия — блокада, голод, борьба, разруха.

Россия растет. Советская республика.

Движение в Европе. Третий Интернационал.

### Часть III

Члены Третьего Интернационала поднимают рабочих в Европе.

Победа рабочих в Европе.

Уничтожение орудий войны, неравенства людей, всех форм капитализма…

Торжество науки, искусства.

Наука уничтожает смерть.

Искусство побеждает бога.

Дух и материя сливаются в единый праздник.

## **{****109}** Из доклада К. А. Марджанишвили о театральном искусстве, прочитанного в зале Тбилисской консерватории[[47]](#endnote-39) 25 сентября 1922 года

Две родные сестры — наука и искусство родятся от одних родителей и идут к человечеству обслуживать две стороны его жизни — труд и отдых.

Смысл науки — облегчить человеку труд, сделать труд радостным. Смысл искусства — скрасить его отдых, создать ему праздник.

Может быть, в великой гармонии будущего эти две сестры сольются, но пока это не так. И так как цель нашего сегодняшнего доклада только искусство, то мы и будем говорить только о нем. Как ни спорьте, что ни доказывайте, а смысл искусства был, есть и будет только праздник, т. е. тот ритм, передаваемый произведением искусства в нашу кровь, который заставляет по-иному, не по-будничному радостно биться наше сердце. Если случается, что произведение искусства понижает в человеке жизнерадостность, подавляет его, — это не искусство, это третья, незаконная сестра науки и искусства — суеверие, атавизм человека, его звериная боязнь жизни.

{110} Какими же путями искусство дает эту радость? Только через преломление в настоящем.

Человеку дорог каждый данный миг, каждый момент, в который дышит его грудь, но человеку свойственны мечты о будущем и воспоминания о прошлом. И искусство, беря эти две вещи, может сделать их радостными только тогда, когда преломит их в нынешнем восприятии мира человеком. Итак, цель искусства — это сделать прошлое и будущее настоящим. Когда я говорю «настоящее», то это не значит, что я свожу искусство на утилитарность. Я не могу согласиться с Эренбургом, который говорит, что наполнение жизни прекрасными вещами потребления (калоши, гребенки, платья, аэропланы, пароходы и т. д.) есть Дель искусства. Нет, ибо это область не искусства, а науки: наука заботится о материальном для человека, искусство же обслуживает его душу, ибо если наука — это жизнь тела, искусство — это жизнь души.

Впрочем, моя тема ширится, и я постараюсь поближе подойти к сути доклада. Итак, оставляя в стороне все общие рассуждения об искусстве, я подойду к одному из самых ярких искусств — к искусству театра. Я говорю — к одному из самых ярких, так как если цель искусства — радость, праздничность, то нигде это так ярко не сказывается, как в театре. Театр — это то, чем наполнен почти весь наш досуг, элементы театра, или представления, носит в своей душе каждый человек, ибо актерство — самая суть театра — заложено в каждом из нас. Но театр (или представление) только тогда становится искусством, когда он наделен двумя отличительными чертами всякого искусства: ритмом и мастерством. И так как задача всякого искусства (а театра в особенности) сделать прошлое и будущее радостным настоящим, то есть преломленным через ритм современной эпохи, то отсюда ясно, что каждая эпоха имеет свой театр, как и свою действительность.

Уже строится новая жизнь, и не только у нас — по всему миру гремят молотки, созидающие бодрое будущее, и не сегодня-завтра сторонники Московского Художественного театра услышат тот новый бодрый ритм, в котором захотят преломить свой праздник, свой театр. И театр опять станет соборным местом, где восторг и негодование не останутся {111} под холодной маской запрещения аплодировать, а вновь вырвутся наружу и воистину сольют зрительный зал со сценой, воистину воскреснет соборный театр, где творцом одновременно является и актер и зритель.

Каков будет тот будущий театр, я не знаю. Я знаю только одно, что последнее время все больше и больше шло закабаление театра в его привычных и удобных формах. Театр, пойманный на площади, запирается в специально выстроенные для него «тюрьмы»; строятся прекрасные дворцы, где бесполезно мечется обездоленная Мельпомена, а зритель, спокойно развалившийся в кресле, удовлетворен не столько радостью восприятия творимой перед ним легенды, сколько пищеварением. Театр обуднился, и это обуднение привело к тому, что все меньше и меньше остается в театре театрального.

Будничность театра, с его будничным репертуаром, будничным тоном (хотя бы с его стремлением говорить стиха так, чтобы никто, избави бог, не догадался, что это стихи), привела и к понижению мастерства у главного творца театра — актера. Лицедею ничего не надо — ни умения читать стихи, ни умения носить свое тело. Зачем? Надо говорить так, как в жизни говорит Иван Иванович, надо носить пиджак так, как носит его Петр Петрович! Особенно ярко выявляется эта абсурдность, когда вы из драматического театра переходите в оперный — один из самых театральных видов театра. Вы приходите, например, на «Кармен» в Музыкальную драму, на «Кармен», насыщенную ритмами Бизе и красками Мериме, «Кармен», где первые же звуки увертюры так необычно заставляют циркулировать вашу кровь, — и вот поднимается занавес, и люди, одетые в хаки, сонные, гуляют перед серой казармой, ибо так на самом деле в Испании, — туда ездил специально режиссер, туда получил командировку художник, и они привезли оттуда будничную правду и передали ее со сцены… Да, но где же та чудесная сказка о Кармен, которую рассказал Мериме, где тот изумительный ритм, пусть в фантастичной (соглашаюсь) Испании, который подслушал Бизе?!

Тут позвольте привести маленькую иллюстрацию из личной жизни. Еще в годы увлечения моего Московским Художественным {112} театром, когда я удостоился громадной чести быть приглашенным в него режиссером, я получил от этого театра командировку к финляндскому художнику Аксели Галлену. Дело в том, что театр собирался ставить «Женщину с моря» Ибсена и на меня была возложена миссия уговорить Аксели Галлена написать декорации. Большой мастер выслушал меня внимательно и спросил: почему Художественный театр обращается к нему, когда в России так много хороших художников. Я ответил, что театр, стремясь к художественной правде, находит, что передать эту правду лучше всех может только мастер, который вырос среди той природы, которую мы хотим воссоздать. На умном лице Галлена появилась улыбка, он молча вышел в соседнюю комнату и принес с собой два рода полотен, на которых были изображены африканские пейзажи и этюды. Поставив их передо мной, художник спросил, которые полотна нравятся мне больше. Я указал на необыкновенно яркие, сочные эскизы. Тогда он мне сказал: «Эти эскизы писаны мной тогда, когда я понятия не имел, что такое Африка, а эти — после того, как я побывал в ней». Я никогда не забуду эти прекрасные слова великого художника, и, кажется, они были тем первым толчком, который в дальнейшем побудил меня принципиально разойтись с Московским Художественным театром и создать «Свободный театр».

В Художественном театре будни жизни стали самоцелью, тогда как весь смысл театра — в его праздничности, в его радости. Художественный театр весь уходит в переживание, в самоуглубление. Для него весь смысл театра заключается в переживании актера (заметьте: не зрителя, а актера), он рвет с формой, он не чувствует ритма жизни, но зато отпускает своего зрителя страшно самоуглубленным, уходящим под большим впечатлением. Но он не дал радости, праздничности, он, может быть, разбудил чувство жалости к ближнему, боязнь за себя — что со мной может случиться то же — суеверие, атавизм. Это — третья, незаконная сестра науки и искусства.

И вот, наряду с ним, другой театр — Камерный. Как вздорно, собственно, звучит это слово по отношению к сущности {113} этого театра. А сущность его — бодрый ритм молодости. Да, театр этот уловил темп современной жизни, понял важность формы в искусстве, но, к сожалению, вытравил совершенно содержание (то есть чувство, пафос театра). Революционно порвав со всякими самокопаниями, он не заметил, как выкинул за борт искренность, интуицию, чувства творца. В этом его ошибка, ибо театральное творчество, возникающее на сцене и переносящееся в зрительный зал, зарождается не в одном выявлении формы, а еще и в насыщении ее содержанием, в пафосе творца (драматическом или комическом).

И вот, среди борьбы этих двух театров две молодые студии, руководитель которых верно понял путь театра современности, дают Москве такие спектакли, за которыми люди, любящие театр, следят с глубоким волнением в надежде, что здесь куется и созидается воистину новый театр современной эпохи. Эти две студии: 3‑я студия МХТ и еврейская студия «Габима». Но руководитель этих молодых театров, прекрасный, вдохновенный художник Вахтангов, несколько месяцев тому назад умер[[48]](#footnote-11). И куда пойдет дальнейший путь этих студий, сейчас решить трудно. Одно только можно сказать, что масштаб этих театров, конечно, еще не был масштабом современности. После мировой войны, во время величайшей революции, и искусство мыслится монументальным. Мало одних ритмов современности, их еще надо повторить в будущем. Как это станет выявляться? Будет ли это в массовом празднестве — вернется ли театр к подобию олимпийских игр Греции, или великие творцы театра — автор, актер, художник, музыкант, режиссер — сумеют и в той коробочке, которую мы называем театром, глубоко и радостно потрясти зрителя, слив его со сценой, — не знаю. Знаю только одно, что подошло время в искусстве, когда оно должно быть так же крупно, как велика наша современность, и, ей-богу, плохо верится, что после столкновений миллионных армий, после тысячных уличных манифестаций возможно сидеть в театральной каморке и наслаждаться крохотной драмой.

{114} Нет, жизнь ждет от искусства чего-то великого, всечеловеческого. Недаром гениальный провидец искусства Скрябин мечтал о всечеловеческой мистерии.

За все последние годы я пережил только один момент истинного театрального восторга, созвучного современности. Мне было поручено в Питере устройство театрального зрелища на площади у Фондовой биржи. Участниками спектакля являлись десятки тысяч человек, войско и флот. И вот когда эта масса, подчиненная единому ритму, проявляющая себя в одной форме, насыщенная одной идеей, предстала предо мной, — да, я пережил незабываемый момент театрального восприятия.

Я не знаю, каким будет театр будущего, но знаю, что он должен быть и будет великим, а пока нам нужно воспитывать мастеров этого будущего театра, и воспитывать их так, чтобы в тот момент, когда придет он — великий, — они могли бы достойно воспринять его.

## **{****115}** Запись выступления К. А. Марджанишвили на совещании в Комитете по делам искусств при Наркомпросе Грузинской ССР 13 ноября 1922 года[[49]](#endnote-40)

Считает необходимым сконцентрировать все грузинские актерские силы в грузинском театре. Затем он говорил о том, что грузинскому театру не уделяется должное внимание, что недисциплинированность актеров, отсутствие средств и ряд других причин тормозят развитие театра.

А между тем, продолжал оратор, у грузинского театра большое будущее. Сюда следовало бы перевести грузинскую оперу, академический хор, все грузинские творческие коллективы, и здесь должна быть заложена основа обновления грузинского театра.

Безусловно, заканчивает оратор, параллельно с этим должна идти организация нового театра — сил для этого достаточно, есть и желание, необходимы только инициатива и твердое решение.

## **{****116}** Беседа режиссера Котэ Марджанишвили с корреспондентом газеты «Комунисти»[[50]](#endnote-41)

О предстоящей работе театра наш сотрудник имел беседу с заведующим художественной частью Академической драмы, известным режиссером Котэ Марджанишвили, который сообщил:

### Как идет подготовка к новому сезону

Как вам известно, составление труппы к будущему сезону было давно поручено мне, и я только что закончил это дело. Труппа состоит из 27 человек — 13 женщин и 14 мужчин. Это число, конечно, невелико в сравнении с той большой работой, которую мы намечаем. С этими 27 актерами за лето я хочу провести предварительную работу, к новому же сезону труппа будет пополнена.

### Репертуар

Для обновления репертуара приняты все меры. Особое внимание будет уделено нашим драматургам. Между прочим, из грузинских драматургов в репертуаре представлены: {117} Эристави, Цагарели, Клдиашвили; из армянских — Сундукян. Приняты новые пьесы Гамсахурдиа, Нахуцришвили, Кутателадзе и других.

### Сколько спектаклей будет в неделю

Предполагается в неделю давать шесть спектаклей. Это значит, что в помещении театра Руставели будут идти спектакли только на грузинском языке, но этот вопрос еще изучается. Во всяком случае, пока, как и до сих пор, грузинская драма будет давать по четыре спектакля в неделю.

### Суббота — для рабочих

Особое внимание будет уделено спектаклям для рабочих, которые будут устраиваться по субботам. В эти дни, по мере возможности, будет подбираться соответствующий репертуар.

### Проведение предварительной работы

Как я уже вам говорил, в это лето должна быть проведена предварительная работа — без этого не можем рассчитывать на какие-либо результаты. Уже предприняты шаги к отправке труппы за город. Правда, поездка всей труппы на дачу повлечет чувствительные расходы, но повторяю, что в интересах дела эта поездка безусловно необходима. Трехмесячная предварительная работа вполне обеспечит качество спектаклей и повысит интерес к предстоящему сезону.

### Грузинские актеры

Я еще раз должен отметить, что внешние данные, умение грузинского актера, его трудолюбие и интерес к делу считаю вполне достаточными для того, чтобы я мог с чистой совестью взять на себя руководство делом возрождения грузинского театра.

[1923]

## **{****118}** Грузинская драма (Интервью с режиссерами[[51]](#endnote-42))

Котэ Марджанишвили. В этом году грузинская драма для подготовки репертуара ездила в Боржоми. В труппе было двадцать восемь актеров: четырнадцать женщин и столько же мужчин. Нам отвели церковную ограду, где и происходили регулярно репетиции. Одновременно с этим художник Сидамон-Эристави писал эскизы декораций и костюмов. Материально труппа не очень уж была обеспечена. Половину квартирной платы приходилось оплачивать самим актерам, и для покрытия расходов мы под открытым небом, в церковной ограде, дали спектакль «Овечий источник». К зимнему сезону труппа готовилась под моим руководством, и пока что мы приготовили всего десять пьес (восемь из них в Боржоми, а две — в Тбилиси, после возвращения в столицу).

Сезон откроется 18 октября пьесой Георгия Эристави «Раздел». Именно ею, еще во времена Воронцова[[52]](#footnote-12), была заложена основа грузинской драмы. Моя постановка совсем не похожа на постановки этой пьесы в прошлом. У нас основное внимание будет уделено массовым сценам и разнообразию красок. Первое действие проходит на гумне.

{119} В репертуаре предстоящего сезона особое внимание будет уделено инсценировке «Витязя в тигровой шкуре». Правда, в этом году у нас больше переводных пьес (между прочим, должен сказать, что эти переводы, с точки зрения языка, были невысокого качества, и нам пришлось потратить почти месяц на их доработку), но мы не избегаем и оригинальных пьес. В наш репертуар внесено немало произведений грузинских писателей, и если у нас не объявлена, так сказать, серия грузинских пьес, то это лишь потому, что Главное Управление по делам искусств пока еще не утвердило представленный нами список произведений грузинских драматургов…

В заключение скажу, что мы не жалеем сил и приложим все наши знания и умение для того, чтобы обеспечить процветание грузинской драмы, но если общественность не поддержит нас и театр по-прежнему будет пустовать, то энтузиазм актеров начнет ослабевать и я тоже могу разочароваться.

Надо сказать правду, — наши молодые актеры работают самоотверженно, и старые грехи — опоздания на репетиции, незнание ролей и т. п. — уже изжиты.

Вот пока все, что я могу вкратце рассказать. В будущем постараюсь написать статьи по вопросам искусства. Надеюсь, наша бескорыстная работа и ваше сочувствие обеспечат нам победу в предстоящем сезоне.

[1923]

## **{****120}** По поводу постановки «Саломеи»[[53]](#endnote-43)

«Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, Мы увидим все небо в алмазах… Я верую… Мы отдохнем!»

Чехов. «Дядя Ваня».

«Саломею» запретили! В. Ф. Комиссаржевской запретили воплотить этот наивозвышеннейший образ святейшей из женщин. Вас это волнует, вы заявляете протест, вы удивляетесь — я же нисколько.

Неужели вы до сих пор не поняли, что наш театр, театр нашей современности, это наихристианнейший театр.

Отцы церкви напрасно предают актеров анафеме — поймите, что они самые послушные овцы паствы, самые благоверующие. Вы не верите? Так позвольте указать на факт. У меня был друг, священник, самый обыкновенный священник — он в меру был помазан, в меру пил, проповедовал, в меру ругался… но у него было одно греховное увлечение — он безмерно любил театр. Как-то он приехал в Москву и разыскал меня. После пятого или шестого бокала он мне признался, что не в силах устоять перед одним соблазном: пойти в Художественный театр. Я переодел его в пиджак и довел на «Дядю Ваню».

{121} «Хорошо, — сказал он мне после спектакля, — но для чего здесь столько чувств? Пусть каждый получит на земле то, что ему предопределено, остальное получит на небесах». И вдруг Саломее не дали получить на земле то, что она никогда не получит на наихристианнейших небесах! Ясно!

Вы думаете, я преувеличиваю, сгущаю краски? Ничего подобного. Пересмотрите весь наш репертуар, галерею персонажей, которые предстают перед вами в самых современных театрах.

Что это, если не наихристианнейшее утешение интеллигенции?..

Успокойтесь, отцы наши. Не надо проклинать современный театр, благословите его, он служит вашему же делу — незаметному и благополучному существованию на земле […].

Изгоните грешных, долой Комиссаржевскую и ее поиски. Пусть дьякон поднимет голос: «оглашенные, изыдите!» Это справедливо, меня это не удивляет, но остальных благословите, они такие же попы, проповедники покоя, любви и терпимости.

Так было когда-то. Так мне пришлось написать перед постановкой «Саломеи», но тогда цензура не позволила напечатать это письмо.

Ну, а теперь?

Та же Саломея […]. «Рафинированная […] эстетичность… Буржуазная пьеса, пьеса, построенная на вкусах обитателей буржуазного квартала!»

Sic!

Протрите глаза. Неужели накрахмаленный воротничок и напомаженная прическа автора станет завесой, за которой вы не сможете увидеть творчество поэта. Если мы будем следовать по этому пути, то мы дойдем до того, что всегда причесанного и элегантно одетого Скрябина отошлем в тот же… буржуазный квартал. Именно!

Надо иметь острый слух, чтоб понять Скрябина, для восприятия «Саломеи» необходимы пытливый ум и открытое сердце. Но… в данный момент мы не боимся поставить «Саломею». Два слова хочу сказать моему молодому другу Ахметели.

Вас уже запретили! «Саломея» еще не поставлена, а на нее уже наложен запрет. Запрещена не правительством — {122} как при Комиссаржевской, а епиходовыми от искусства, которые не видят в «Саломее» ни новой архитектоники, ни глубины трагического протеста человеческого духа, который пожелал обрести счастье на земле, который не захотел дожидаться, пока он его получит на небесах.

… Так будем же искать мужественный театр, театр, утверждающий жизнь на земле.

[1923]

## **{****123}** Вокруг грузинского театра[[54]](#endnote-44)

Гражданин редактор!

Ко мне обращаются как письменно, так и лично с просьбой высказать публично свое мнение о выступлении корпорации молодых актеров «Дуруджи», которое имело место 29 января. Помимо того, и у меня накопилось много такого, о чем необходимо сказать, — молчать я уже не в силах. Шлю вам это письмо с просьбой поместить его в вашей газете.

В течение последних пяти-шести дней я чувствовал себя так, словно попал в грязное болото и был замаран в невообразимой мерзости, — слизь болотная и пресмыкающиеся чернили меня гнусными сплетнями.

Я уже начал терять чувство реального, и мне стало казаться, что мое моральное «я» принизилось.

Печально то, что никто не проявил ни малейшего желания понять сущность той истории, которая разыгралась вокруг грузинского театра.

Те, кто обратились ко мне, поймут, как они меня обрадовали своими искренними вопросами и требованием дать ответ: «Где же истина?»

Я отвечу вам. Отвечу честно и по совести, так как вводить молодежь в заблуждение было бы большим преступлением.

Я знаю — трудно сохранить полную объективность, когда неистовствуют вокруг. Но если не посчитаться с теми, кто с {124} грозным выражением лица выступает как защитник старины, и с зубоскалами, пошло улыбающимися, тогда легче определить — где зерно истины, потому что ни аккуратно подстриженная бородка, ни печать высокомерия на лбу не дают еще права считать себя непогрешимыми в суждениях.

Я чувствую, что, страшно взволновавшись, начинаю терять душевное равновесие, которое так важно сохранить для того, чтобы правильно осветить происшедшие события. Но я постараюсь собрать силы и спокойно изложить правду.

Первым долгом — об истории выступления 29 января.

С некоторых пор в грузинском драматическом театре наметились поиски новых творческих путей. Поиски эти не идут абсолютно независимо — они тесно связаны с обновлением театра во всей Европе. Прямым отражением этого долго оставался и, должно быть (к сожалению), еще долго будет пребывать наш театр. В эти поиски, надо сказать правду, включились почти все актеры грузинского театра. Этот процесс больше всего затронул нашу молодежь — что вполне понятно, так и должно было быть. Однако первые же опыты этой интересной и примечательной работы были прерваны неожиданно вторгшейся системой бенефисов, выдвинувшей на первый план денежную заинтересованность участников и погоню за ролями. Это и свело на нет успехи первого сезона.

Все, должно быть, помнят, что происходило в последние три месяца минувшего сезона: поиски бенефисных пьес, их подготовка в две‑три репетиции, незнание ролей не только актерами ансамбля, но и самими бенефициантами. Разумеется, это обесценило не только творческие достижения начала сезона, но даже и то, что оставалось от старого театра, было заражено нестерпимой халтурой, хуже которой, с точки зрения искусства, что-либо представить себе трудно.

Такое положение волновало некоторую часть труппы, тогда и появились первые признаки раскола.

Подготовка к новому сезону началась с твердым намерением не допускать в театре никаких «случайных» явлений. Большая подготовительная работа, проделанная за лето труппой как в отношении составления репертуара, так и в смысле поисков новых форм творчества, вселила приятную надежду, что в предстоящем сезоне будет вполне обеспечена спокойная творческая работа. Но в начале же сезона часть прессы недоброжелательно встретила наши постановки. В основе этой недоброжелательности лежал протест против нашего репертуара. {125} Нас обвиняли в том, будто мы отвергаем своих национальных авторов, как таковых, то есть нам приписали почти что антинациональные тенденции. Противники новой школы выступали против нашего репертуара якобы из чувства патриотизма. Но нужен был из ряда вон выходящий факт — такой, как Манифест молодежи, чтобы они сбросили маски и заговорили достойным их языком. В этом отношении большую роль сыграло для постановки вопроса на принципиальную почву выступление «бездарных» и «невежественных» из молодых.

Впрочем, об этом потом.

Вернемся к первому вопросу.

Таким образом, как видите, процесс раскола, который можно было бы предотвратить, ликвидировав его у себя в актерской семье (к чему нас некоторые и призывали), вышел за пределы театра и стал достоянием прессы; это было уже гораздо серьезнее.

Я укажу вам на два явления, как на основные причины раскола. Начну с истории постепенного усиления этого раскола.

В начале же сезона дружно налаженная общими усилиями работа, я должен откровенно признать, была нарушена мною. Я допустил ошибку, затеяв целый ряд гастрольных спектаклей, которые и внесли в театр те «случайные» элементы, против которых выступало большинство из членов труппы.

В данном случае нет необходимости и я не стану давать оценку гастрольным спектаклям, скажу только, что в ходе осуществления этих гастролей некоторые актеры поставлены были в такие условия, что из-за недостатка времени они лишены были возможности вести серьезную творческую работу, и появилась халтура. Вдобавок ко всему начали практиковать спектакли с участием актеров, не состоящих в нашей труппе, и опять, как в предыдущем сезоне, нависла угроза закрытия театра.

Скажу откровенно, что в этом больше всех виноват был я: необходимо было взять в железные руки руководство сезоном и не допускать никакого нарушения правильного течения дела даже в угоду кому-либо.

Переход от старого к новому я думал осуществить постепенно, безболезненно. Однако, как всегда, компромиссы дали отрицательные результаты — переход оказался небезболезненным, наоборот, он чувствительно потряс весь организм театра. Увлеченная новыми идеями молодежь, которая уже оценила {126} значение настоящей, серьезной подготовки к спектаклям, не захотела отступить к прошлому и для защиты своих идеалов объединилась в корпорацию. Это был протест не только против старых форм искусства, против гастрольных спектаклей, но и против меня, поскольку корпорация вносила разлад в проводимую мною работу. Я первый почувствовал это, когда в один прекрасный день ко мне в кабинет пришел представитель корпорации, о существовании которой я до этого почти ничего не знал. Он заявил: корпорация постановила не принимать участия в случайных спектаклях, которые устраиваются для какой-либо одной актрисы. Причина отказа — нежелание участвовать в спектаклях низкого художественного уровня. С большим трудом и не без дипломатии удалось мне ликвидировать этот инцидент и отстоять намеченный спектакль.

Так я еще раз пошел на компромисс, чем, думаю, несколько поколебал доверие молодежи ко мне. Корпорация согласилась принять участие в этом спектакле, так как я ее убедил, что подобный случай не повторится. Но корпорации было известно, что в марте предстоят гастроли и намечено устроить несколько спектаклей на стороне, поэтому через два дня мне был предъявлен манифест.

Что представляет этот «жалкий» манифест? Я утверждаю, что ничего корыстного в нем не было.

Манифест выдвигал только принципиальные вопросы. В нем было три главных положения:

1. Отмежевание от старого, отошедшего в историю, театра.

2. Отказ от всяких случайных спектаклей — будь то гастроли или частные спектакли. Отказ от сомнительных поездок, связанных с риском снижения художественной ценности спектаклей.

3. Обнародование творческого кредо актеров.

Вот и все! Прочтите манифест, и, если вы беспристрастны, ничего другого вы там не найдете.

Как случилось, чей злой умысел приписал манифесту оскорбление ветеранов грузинской сцены? Откуда родилось мнение, что принципиальное отрицание старых форм театра надо понимать как позорный поход против тех, кого молодежь, несмотря на ее отход от линии стариков, уважает как передовых борцов театра в прошлом? Я этого не знаю. А вообще, кто может знать, как рождается клевета?

{127} Для меня ясно одно: идейные противники новых театральных форм, не имея других поводов, прикрылись именами таких корифеев, как Мако Сапарова, Васо Абашидзе, и, озлобленные и разъяренные, «защищают» тех, против кого никто и не думал выступать. Молодежь и на это дала достойный ответ: когда на сцену вывели этих двух замечательных стариков, публика встретила их овацией, а актерская молодежь, выбежав на сцену, восторженно подняла их на руки. Ваш же покорнейший слуга первый поцеловал руку Васо Абашидзе.

Провокация не удалась. Но вокруг всего этого неблагопристойные толки не прекращаются.

Вернемся к манифесту.

Говорят, что его форма неприемлема. Может быть! Но это — вопрос чисто литературного характера. Сам я ничего в его стиле не вижу такого, из-за чего можно было бы с таким озлоблением и презрением распинать молодежь. Это современная форма, четко-лозунговая, ныне распространенная во всем мире. Ее можно принять или отвергнуть, но нельзя ее расценивать как отрицание родной культуры. О ней судят еще и с точки зрения грузинского языка — здесь я умолкаю, так как, возможно, есть основание так утверждать. Манифест осуждают за резкие выражения, но поскольку они не направлены против личностей, постольку в нем нет ничего такого, что может вызвать возмущение.

Но вернемся к истории выступления корпорации. Когда передо мной положили манифест, я спросил представителей корпорации, что они собираются с ним делать. Мне ответили, что манифест будет послан для напечатания в один-единственный орган, который служит грузинскому искусству — в газету «Картули ситква»[[55]](#footnote-13).

Я тотчас дал им мое письмо, в котором приветствовал манифест как определенное стремление к поискам путей нового театра. Редакция газеты «Картули ситква» допустила большую ошибку, отказавшись напечатать манифест. Это невольно послужило тому, что молодежь вынуждена была выступить публично и со сцены прочитать текст манифеста.

Это была ошибка, непоправимая ошибка!

Меня спрашивают, знал ли я что-нибудь о предполагавшемся выступлении корпорации. Я не только знал, но и приветствовал его, так как я не видел причины, которая могла бы {128} вызвать столь бурную реакцию. Такая форма принципиального выступления давно уже принята в Европе и России, и она никогда не давала плохих результатов, наоборот — она способствовала принципиальному и весьма полезному спору вокруг идей театра.

Итак, во вторник, 29 января, один из актеров во время второго действия «Игры интересов» прочитал манифест. Собравшиеся вокруг него члены корпорации выкрикивали положения-символы кредо молодых актеров.

Прочли манифест, по-братски обнялись и спели старую грузинскую песню «Лиле», хвалебную песню Солнцу.

Таково было это выступление. Присутствующие не мешали читке манифеста, и песня была спета при абсолютной тишине. И только тогда, когда начались приветствия от имени «Циспер-канцелеби»[[56]](#footnote-14), поднялся переполох и начался гвалт. Стало очевидным, что скандал был преднамеренно подготовлен. «Игру интересов» мы играли уже много раз, почему же в этот день в театре было столько зрителей? Как выяснилось, некоторые пришли для того, чтобы высказать протест корпорации за то, что она будто бы обзывает старых актеров «буйволами», а некоторых драматургов «плешивыми» и «облезлыми».

Таким образом принципиальный спор чьей-то шулерской рукой был превращен в скандал, направленный против личностей. Выявилась грубая и безобразная провокация. Но мне до сих пор непонятно, как поддалась на эту провокацию культурная часть публики. Мне было стыдно не за молодежь, не за себя, а за этих «культурных» людей. Как может культурный человек дойти до того, чтобы, уступив животному инстинкту, свистеть, орать, ругаться и беситься. Не поняв, что происходят вокруг, они приняли прокламации молодых футуристов, разбросанные в этот вечер, за манифест. Культурный человек тем и отличается от невежды, что он сам судит и взвешивает свое отношение к происходящим вокруг него явлениям и не станет слепо поддерживать хулиганов.

Мне стыдно, страшно болит душа…

Настоящее ослепление, массовый психоз овладел всеми, люди не могли прийти в себя даже тогда, когда сами корпоранты устроили овацию появившимся на сцене старикам. {129} Пусть у кого совесть чиста искренне спросит самого себя — как случилось, что два‑три бездарных писателя ввели их в заблуждение и втянули в эту историю. Я уверен, что публика когда-нибудь отрезвится и истина пробьет себе дорогу. Тогда предметом спора явится принципиальная установка, как таковая, но факт остается фактом. Рана, которую нанесли моему сердцу, никогда не заживет…

Но что поделаешь — «общество» часто в своем стремлении слепо. Пусть вспомнят хотя бы доктора Штокмана, который был объявлен врагом народа из-за того, что он желал блага для своего родного города.

Sic!

Это, конечно, не значит, что я умываю руки и удаляюсь! Нет! Раз молодежь выступила на поприще принципиальной борьбы, раз она борется за идеалы, я останусь с ней, если даже она, по мнению некоторых, «бездарна» и «невежественна». Я лучше других знаю молодежь, я стою ближе к ней, мне хорошо известны ее намерения и устремления, а об их актерских данных время скажет свое. Странно все-таки: почему, по каким соображениям, еще вчера признававшиеся талантливыми Тамара Чавчавадзе, Верико Анджапаридзе, Бужужа Шавигавили, Георгий Давиташвили, Акакий Васадзе, Акакий Хорава и другие сегодня объявлены бездарными, непригодными для сцены. Ясно, что злоба ослепила тех, кто так утверждает сегодня!

Мне говорят, что у них нет заслуг и что они ничего в конце концов не сделали. И это несправедливо — вспомните, каким был грузинский театр в последнее время, когда на официальном совещании был поставлен вопрос о закрытии театра, и как он вырос за этот год. Можно не согласиться с его направлением, но отрицать его творческие достижения трудно. Многие говорят, что это мои, а не их достижения. На это я отвечу, что, не будь этой молодежи, о которой многие, находясь в раздраженном состоянии, отзывались, как о бездарной, не только я, но и ни один гениальный деятель театра ничего бы не добился.

Но борьба уже началась, и я с удовлетворением принимаю в ней участие. Дайте только нам с молодежью и нашим принципиальным противникам одинаковые условия работы, и когда наступит время подытоживания этой работы, вы увидите, где регресс, несмотря на патриотические заявления, и {130} где расцветет настоящий цветок, достойный нашей богатой культуры прошлого.

Перейдем от слов к делу!

Это письмо, конечно, предназначено для тех, кто, независимо от того, что жестко отнесся ко мне, искренне желает обрести истину. Я преподношу ее им неприкрашенной. Пусть разберутся в ней. И скажут ли после этого, что я виноват?!

Сердце мое устало, но оно всегда будет сочувствовать чистым, бескорыстным и прекрасным устремлениям молодежи.

Котэ Марджанишвили

[1924]

## **{****131}** Из статьи «Вопросы грузинского театра»[[57]](#endnote-45)

За последний год на страницах газет и в общественных кругах нас упрекали в том, что будто наш театр не обращает должного внимания на оригинальный грузинский репертуар, на национальную драматическую литературу. Нервозность, которая при этом проявляется (особенно среди писателей), невольно побуждает нас более глубоко вникнуть в вопрос: есть ли у нас в действительности оригинальный национальный театр, есть ли оригинальная, самобытная драматическая литература, где ее истоки и какова ее будущность.

Пусть простят мне, плохому знатоку родной литературы и истоков грузинского театра, если то, что я скажу далее, не будет в достаточной степени обосновано. Возможно, что мои доводы завтра же будут блестяще опровергнуты нашими учеными и литераторами — это меня вполне удовлетворит, я буду рад, если это мое письмо вызовет серьезное отношение к театру, к его истории и путям его развития […].

Сатирическая комедия, по некоторым ее признакам, о которых я буду говорить дальше, как будто и в самом деле имеет связь с теми элементами, в которых мы должны искать истоки нашего национального театра […].

В данном случае я имею в виду двух наших писателей — Ш. Дадиани и Д. Клдиашвили.

Пусть они меня простят, что я, хотя ставлю их выше всех других наших драматических писателей, все-таки должен задать {132} им вопрос: разве «Гушинделни» Ш. Дадиани и маленькие пьесы Д. Клдиашвили, несмотря на то, что они написаны талантливо, смогли обусловить перелом грузинского театра в сторону достижения оригинальности? Нет, ой, нет!

Правда, надо еще сказать, что пьесы Клдиашвили нашими постановщиками, на мой взгляд, совершенно неправильна поняты. Нельзя, например, из такой пьесы, как «Невзгоды Дариопана», делать анекдотический водевиль, потому что это маленькое произведение насыщено настоящим трагизмом. Да, я повторяю, это трагикомедия, стоящая на грани смеха и слез.

[…] Мировая война. Великая Октябрьская революция и новый дух, которым ныне пронизан весь мир, возвратили театру его большое познавательное значение и все то, что до этого в нем было попрано: его действенность, его активность, его ритм…

Огненной метлой выметает театр за свои пределы всякую вульгарную фотографичность…

Русский театр делает попытки создать массовые действа на улицах и площадях […].

В театре вновь забился пульс, он выздоравливает и не сегодня-завтра он встанет на обе ноги. Мы с восторгом встречаем эти явления. Мы ждали, заранее радовались им, когда призывали изгнать со сцены филистерство и создать жизнерадостный синтетический театр.

Что же из этого вышло? Что делали в это время наши драматические писатели? Они писали десятки таких пьес, какие писались в тот ужасный период, когда театр чуть было не погиб вообще от узости задач, которые перед ним ставились. И такими пьесами они забрасывали режиссерские коллегии. Теперь, когда с подмостков театра вновь зазвучали великие, общечеловеческие идеи, когда поставлены проблемы жизни и смерти, личности и массы, классов и наций, когда великие идеи начали получать блестящее и жизнерадостное отражение в театре, наши писатели предлагают отошедшую в область преданий, адюльтерную драму или, например, такую пьесу, где на протяжении пяти актов рассуждают о том, кто должен выйти победителем — художник Леван или писатель Реваз, интеллигентка, с которой писался портрет, или грузинка-мать, родившая мужу сына. Или еще в таком роде: скульптор Шалико в течение четырех действий не может решить: у кого красивее формы — у созданной им Венеры или у его жены Нино.

{133} Все эти произведения считаются грузинской драматургией на одном том основании, что они написаны на грузинском языке. На этом же основании предъявляются претензии на то, чтобы они были поставлены на грузинской сцене. К тому же, вся эта белиберда начинена идиллическими излияниями, которые были так модны в старой интеллигентской среде, а также верещанием сверчков, шумом прибоя, лампой с абажуром и эпилогом под аккомпанемент шопеновской мелодии, — словом, предельно натуральной комнатной правдой, принятой за новую форму, в которую должен облекаться театр.

Нет, господа маленькие ибсены и маленькие метерлинки… Если обо всем этом вы будете писать не то что на современном грузинском языке, а на его древнейшем диалекте, все равно в ваших пьесах не будет ничего грузинского. И пока я стою во главе театра, огненным мечом буду я охранять его от ваших попыток попасть на его подмостки. И это не потому, что я менее вас люблю грузинское искусство, а потому, что, во-первых, в ваших произведениях ничего грузинского нет, и еще потому, что даже гениальные ибсены, метерлинки чуть было не загнали в гроб столь любимый мною театр.

Я знаком почти со всеми поколениями наших профессиональных актеров. И должен сказать, что у нас были великие актеры […]. Самая сильная плеяда: Нато Габуния, Мако Сапарова, Бабо Авалишвили, Елисабед Черкезишвили, Васо Абашидзе, Ладо Месхишвили, Котэ Кипиани — своим творческим почерком примыкала к замечательной щепкинской школе… Несколько иного направления была и склонялась к французской декламационной школе семья Месхи — Котэ и Фефико. Две эти школы существовали параллельно, и, возможно, в конце концов они, в результате обоюдного влияния друг на друга, создали бы некую среднюю манеру актерского исполнения […].

У нас, безусловно, есть все условия для того, чтобы выработать свою национальную форму актерского творчества. Наша своеобразная национальная пластика, темперамент, врожденное чувство ритма, возможно, могли бы стать прекрасной основой для выработки совершенно самобытной манеры исполнения […]. Наши песни, наши многоголосные народные песни, пластичность, танец до сих пор живут своей оригинальной красочной жизнью.

Где тот путь, по которому должен развиваться наш театр?

{134} Говорят, что есть только два пути: или он должен продолжить тот путь, на который вступил 72 года назад — т. е. по-настоящему выйти на европейскую арену и принять участие в новой театральной жизни, а затем и в боях за новый театр, в боях, которые нам еще предстоят, — это один путь. Или возврат на тот путь, по которому наш театр развивался до своей европеизации. Второй путь, на мой взгляд, та еже нужен для сохранения оригинального лица театра. Он очень значителен не только для нас, но и для всеобщей культуры тем, что чем больше оригинальных путей в развитии культуры, тем более человечество будет гордиться своими достижениями.

Мне не верится, что у нас не было зачатков нашего самобытного театра. Или, может быть, у нас был полноценный, оригинальный театр, который мы утратили. Я уж не говорю? о Европе, где у каждой национальности был свой оригинальный театр: у греков — трагедия, у римлян — ателлана, у французов — миракль, у итальянцев — моралите, у испанцев — сарсуэла и т. п., но и в самой Азии, Африке — у персов индийцев, сиамцев, яванцев — у всех народов есть свой оригинальный театр. Так как же может быть, чтобы мы, которые так любим всякие зрелища, народ, который так богат разнообразием красок в быту, свадьбах, обрядах и т. д., не имел бы своего театра. Вот если взять хотя бы храмовые празднества, шаироба[[58]](#footnote-15), перхули с двумя состязающимися полухорами, макроба[[59]](#footnote-16), берикаоба[[60]](#footnote-17) — сколько в них театрального, оригинально-национального. Безусловно, у нас был свой оригинальный театр, который ни своей формой, ни содержанием своим не походил на другие театры. Да, такой театр у нас был! И мы даже немного помним остатки этого театра — кееноба[[61]](#footnote-18). Это был настоящий театр, который, к сожалению, так беспощадно был уничтожен царским указом. И возможно, исследование его истоков, путей его развития, его природы приведет к таким неожиданным заключениям, которые помогут не только заложить новые основы, но и продолжить линию развитая ныне утраченного, но некогда настоящего национального театра.

## **{****135}** Элеонора Дузе[[62]](#endnote-46)

Так много книг написано про Элеонору Дузе на всех европейских языках, столько посвящено ей статей выдающимися критиками, что едва ли остался хоть один хвалебный эпитет, который не был бы произнесен вместе с ее именем.

И если теперь я позволю себе сказать о ней несколько слов, то это не потому, что я могу что-либо прибавить к уже сказанному, а потому, что два трагических слова — «умерла Дузе» — всколыхнули во мне воспоминания о той светлой радости и восторге, которые я некогда испытал под влиянием ее чудодейственного искусства.

Весь секрет силы художественного воздействия в том и заключается, что когда-то пролитые слезы, радость, доставленная творчеством художника, навсегда связываются с его именем, он становится частью вашего духовного «я», и достаточно произнести его имя, чтобы ваше сердце особенно забилось.

Может быть, с первого взгляда и удивительно, что мы из творческих деятелей больше всего любим актера. Но если вдуматься в суть дела, это станет ясным и понятным.

У театра есть одно изумительное свойство, которого нет ни у одного другого искусства, — в театре творческий процесс создания актером образа и восприятие зрителем этого процесса происходят в одно и то же время. Во всех других областях искусства художественный образ мы воспринимаем лишь после того, как он уже отображен, воспринимаем как плод {136} чувств и мыслей художника. А с душой актера мы соприкасаемся непосредственно в момент его творческого вдохновения и воплощения им образа. В этом секрет чарующей силы актерского творчества, силы, которой не обладает ни один вид искусства. Что же тогда удивительного в том, что мы больше всех любим того, кто в сокровенный момент своего творческого вдохновения дает нам право приблизиться к его душе и таким образом разделить с ним радость творчества.

Вот в этом суть разницы между кино и театром. Поэтому кино, даже при больших своих достижениях, не может заменить театр. Именно поэтому театр никогда не умрет, сколько бы об этом ни твердили.

Да, Элеонора Дузе поистине была утверждением театра. Если бы те, кто так свободно умозаключают: театр — не искусство, хоть один раз посмотрели спектакль Дузе, они почувствовали бы себя пигмеями и краснели бы за свои необдуманные слова.

Четырежды я был счастливейшим из людей, четыре раза я смотрел спектакли Элеоноры Дузе. В первый раз — в Милане, два раза — в Париже и один раз — в Москве. И эти четыре даты моей жизни так запечатлелись в душе, как только может запечатлеться первая любовь.

Теперь вы поймете, как могли слова «умерла Дузе» всколыхнуть в душе моей воспоминания о светлой радости, которую я некогда испытывал от ее творчества.

Сейчас я не хочу говорить о ее актерском мастерстве, но не могу не коснуться одного: у Дузе было поразительное свойство, которого я не встречал ни у одного, даже большого, актера — она так умела бледнеть во время исполнения роли, что казалось, это происходит не на сцене, а в жизни.

Помню, впервые я был поражен ее искусством в «Маргарите Готье». В минуту, когда Маргарита решила расстаться с Арманом, она обвела взором все предметы на сцене — и вдруг взор ее остановился на одном из кресел. Долго смотрела она на него, казалось, вспоминала минуты своего счастья, и вот в это время произошло чудо: лицо ее под румянами начало бледнеть.

Я не поверил своим глазам, я убеждал себя, что это мое воображение, что, взволновавшись, я представил себе то, чего не было. Но на следующих спектаклях я специально следил в бинокль за этим мгновением и убедился, что первое мое впечатление было правильным.

{137} Да, Элеонора Дузе была великим художником, величайшим творцом в театре. Все ее существо отражало состояние ее души, всем существом она передавала радость или печаль. Помню, когда впервые попал ко мне «Мертвый город» Д’Аннунцио, я был огорчен показавшимся мне вульгарным посвящением: «Прекрасным рукам Элеоноры Дузе». Но когда я увидел эти руки, я понял всю значимость этого посвящения.

Эти замечательные руки и вправду говорили и неповторимо выражали нежнейшие нюансы ее чувств. Как можно забыть эти руки в «Хозяйке гостиницы», когда она протягивает их кавалерам для поцелуя. Руки эти смеялись над глупцами — столько было иронии в каждом движении ее пальцев.

Но довольно!

О Дузе можно говорить бесконечно, можно много написать, но все это не отразит того большого чувства любви, которое она умела вызывать в людях. Она будила любовь в каждом, кто хоть раз видел ее даже в маленьком отрывке, и я один из миллионов людей, оставшихся навек в нее влюбленными.

Умерла Дузе, но в моем сердце долго будет жить радость, дарованная мне ее творчеством.

[1924]

## **{****138}** Нико Гоциридзе[[63]](#endnote-47)

Дорогой Сосо[[64]](#endnote-48)

Вы просите меня сказать несколько слов к юбилею Ника Гоциридзе. Я не могу и не хочу давать оценку силе дарования Нико — величины измеряются относительно, и будет время, когда история найдет ему надлежащий масштаб. Я знаю только одно — когда бы ни поднялся театральный занавес, какими бы мрачными аккордами ни начинался спектакль, достаточно из-за кулис раздаться голосу Гоциридзе или хотя бы в самой отдаленной глубине сцены показаться его фигуре, как на лицах зрителей, сидящих в зале, появляется улыбка удовлетворения: публика уже знает, что она не обманута — она получит хотя бы несколько минут эстетического наслаждения.

Нико весь насыщен тем, что называется «сценическим обаянием».

А странная штука это — «сценическое обаяние». Мы знаем массу примеров, когда крупнейшие театральные творцы актеры исключительного мастерства, необыкновенно вдумчивые, с громадным сценическим темпераментом, оставались в тени, тогда как их собратья, куда с меньшим дарованием, но обладающие этим исключительным свойством — «сценическим обаянием», — пользовались неизмеримо большим успехом. Я не буду ходить далеко за примером — вспомните хотя бы двух таких актеров Московского Художественного театра, как Леонидов и Качалов. Первый — актер громадного масштаба, с колоссальным {139} сценическим темпераментом, поистине способный потрясти зрителя до глубины души («Мокрое» в «Карамазовых» или сцена убийства), и второй — актер с очень уравновешенным темпераментом, но обладающий исключительной способностью проникать в душу зрителя, нравиться ему. Он еще не сказал ни одного слова, не сделал ни одного жеста, а вы уже в чарующем плену — вы готовы слушать самые длинные, самые несценичные монологи и все время будете под властью обаяния его сценической личности (разговор с чертом в тех Же «Карамазовых»).

Вот таким сценическим обаянием, которое, на мой взгляд, подчас гораздо нужнее большого дарования, Нико Гоциридзе обладает в высшей степени.

Это обаяние такого свойства, что, независимо от деления в искусстве на лагери, независимо от возраста зрителей и сотоварищей Нико по сцене, он всегда остается для всех своим, и в ряду наскучивших юбилеев этот будет поистине общим праздником.

Есть еще одна особенность Нико, о которой мне хотелось бы сказать два слова. Старое и новое, молодое и отжившее, все то, что сейчас так волнует или мешает, с одинаковым рвением будет тащить Нико в свой лагерь. Спросите Шалву Дадиани, с его оглядками назад, спросите и неугомонных «дуруджистов», с их призывом — вперед во что бы то ни стало, — все они будут доказывать, что Нико Гоциридзе — с ними! И эта честь, по совести говоря, в нашем театре не многим может выпасть на долю.

В чем же суть? А суть в очень простом — в том, что Нико в своем творчестве не поставил течки, он не умыл руки, нет! Воспитанный в старом театре, Нико не остановился, он ищет, он стремится вперед, он в процессе развития.

Ознакомьтесь с его творчеством, начиная от «Затмения солнца» и «Игры интересов» до «Мещанина во дворянстве» — от типичного тбилисца до сугубого европейца, — и вы поймете, как далеко вперед шагнул Нико. Пусть апологеты старого не терзаются мыслью, что не они являются родоначальниками нового: Нико Гоциридзе сохранил потомственное, наследственное и облек его в современную форму… Нико является мостом между старым и новым, и он тем более нам дорог, что пришел из народа. На его примере доказывается еще и то, что потенция нашего народа сильна, что скоро придут настоящие творцы новой культуры.

{140} Лично для меня большая радость работать с Нико… Бывало, во время работы иногда изнемогаешь в поисках, не знаешь, где искать, куда устремиться, сила воли начинает слабеть, и тогда глаза Нико — ищущие и ободряющие — призывали меня: «Вперед, непреклонно, непоколебимо!» Спасибо тебе, мои дорогой Нико! «Вперед!», но вместе с тобой…

[1924]

## **{****141}** «Абесалом и Этери»[[65]](#endnote-49)

Большой праздник!

Праздник настоящего искусства!

Праздник торжества культуры!

— Это — окно в Европу!..

Изумительная легенда, расцвеченная мелодиями редкой земли. Мне кажется, что призвание нашего национального искусства — влиться в мировое искусство — начинает облекаться в форму.

Верю, что Грузия, стоящая на стыке двух великих культур — изумительной по душевным богатствам восточной и столь же изумительной по своему мастерству европейской культуры, скрестив их, когда-нибудь даст миру новые ярчайшие образцы искусства.

Слава пионеру, идущему по этому пути, слава композитору Захарию Палиашвили!

Я не могу заняться разбором «Абесалома», во-первых, потому, что я не музыкант, во-вторых, и главным образом, петому, что влюбленный не может взвесить достоинства и недостатки объекта своего поклонения, а я настоящий поклонник «Этери».

К сожалению, «Этери» — легенда, да и музыка в ней не материальна, поэтому я не смею прикоснуться к ним.

Зато от всего сердца и от души целую Захария Палиашвили!

[1924]

## **{****142}** Выступление К. А. Марджанишвили на дискуссии по вопросам театрального искусства[[66]](#endnote-50)

Прежде всего я очень благодарен судьбе, которая не дала мне возможности в прошлый раз сразу накинуться на докладчика[[67]](#endnote-51). Явно однобокое освещение театральных вопросов вызвало во мне такой гнев, что я мог наговорить много резкостей (гнев — плохой советчик) и тем упустить существенные положения доклада.

Прошедшая неделя дала мне возможность взвесить все обвинения, предъявленные театру, я спокойно решить вопрос; действительно ли нужен такой театр, каким является сейчас государственная грузинская драма (а положения докладчика, о которых я буду говорить в дальнейшем, явно свидетельствовали о ненужности его).

Для меня лично и для всех моих товарищей по работе в театре вопрос этот является кардинальным, ибо главнейшая и существеннейшая цель нашей работы — обогащение и развитие родной культуры, а если этого нет, если мы идем назад или топчемся на месте, то нам нет оправдания, потому что бесцельная затрата народных средств на несовершенные эстетические опыты была бы преступлением.

Корпорация «Дуруджи», а затем и вся труппа обсуждала этот вопрос самым серьезным и добросовестным образом и {143} пришла к заключению, которое я сегодня уполномочен передать Главному совету по делам искусств: «**собрание всех художественных сил театра единогласно постановляет, что по чести и совести считает свою работу настолько нужной и необходимой для развития и укрепления родной культуры, что если у государства не будет возможности отпускать на наш театр даже ту сумму, которую оно сейчас отпускает, то не расходиться, а всем сообща, на общих, коллективных началах, без всякого обеспечения со стороны государства продолжать свою работу на пользу народа. Если же по случайному недоразумению в Главном совете по делам искусств временно одержит верх тот взгляд, что мы не нужны и у нас будет отнят театр, — сплотиться еще сильнее и продолжать играть хотя бы на площадях города, но дела своего не разбивать**».

Мещанская часть публики не раз бросала нам обвинение, что мы сытно устроились возле казенного пирога и потому занимаемся делом, удовлетворяющим только нас самих. Это постановление — наш ответ им.

Что ни один член данной труппы (дуруджист он или нет) не глядел на свою работу в театре как на теплое местечко, доказывает хотя бы тот факт, что свой законный отдых (понедельники и другие дни) труппа добровольно с общего согласия отдавала работе по лучшей подготовке и шлифовке спектакля, никогда не предъявляя требования на оплату эти к сверхурочных часов.

Я знаю, что меня могут сейчас остановить и сказать, что никакого решения о ненужности нашего дела не было и что я воюю с «ветряными мельницами». Такой общей предпосылки в докладе не было, но были «ветреные утверждения» докладчика, логически приводящие к такому именно убеждению.

Первое и самое серьезное из этих утверждений — это отказ культотдела Совета профсоюзов сначала от 30 процентов отпускаемых ему билетов, а потом — 50 процентов и просьба взамен этого увеличить число билетов на оперу…

Истинного отношения рабочих масс к нашему театру мы еще не знаем, так как сложность наших постановок не дает возможности легко перебрасывать отдельные спектакли в другой театр. Наши гастроли в районах могут быть только целым циклом. Но у нас все же есть уже некоторое мерило для оценки отношения рабочих масс к нашему театру. Я подразумеваю гастроли труппы в Чиатурах, Поти и других местах. В Наркомпросе имеется ряд телеграмм от рабочих организаций {144} с просьбой продлить гастроли нашего театра, а в Поти и Чиатурах мы вынуждены были увеличить первоначально намеченное число спектаклей. В обоих городах труппа заслужила выражение самой искренней благодарности, а в Чиатурах разыгрался даже такой случай: рабочие загородили путь поезду с отъезжающей труппой и требовали, чтобы актеры остались еще на несколько спектаклей…

Далее докладчик указывал на необходимость сокращения количества спектаклей (до четырех), обосновывая это слабой посещаемостью нашего театра. Но вот официальная справка бухгалтерии, которая гласит, что на 34 спектакля по 1 января платных зрителей пришло всего 22.526 человек, то есть на каждый спектакль в среднем приходится 662 зрителя, что составляет 83,26 % к общему числу мест, имеющихся в продаже. Это такая высокая цифра посещаемости, о которой может мечтать только исключительный театр. (В подсчет не вошли еще места не продающиеся, бронируемые.) На основе этих данных чисто хозяйственного порядка можно по совести говорить не о сокращении, а об увеличении количества спектаклей грузинской драмы.

Итак, экивок докладчика о том, что публика от нас ушла в другой театр, оказывается недостаточно обоснованным. Два года тому назад, когда я только что приехал в Грузию, я был приглашен на пленум Главхудкома, где на рассмотрении стоял вопрос о совершенном закрытии грузинского драматического театра вследствие абсолютного непосещения спектаклей публикой. И что же в результате? 88,26 процента посещаемости говорят сами за себя. Театру не приходится жалеть об отходе от него мещанской массы — наш театр наполняется почти исключительно молодежью вузов, которую главным образом и должен обслуживать театр высокой культуры, ибо главнейшая задача искусства — это повышение интеллектуального уровня человека. Если на первых ступенях культурного развития требуется начальная школа — то и театр для такого рода зрителя должен быть легко доступным, но по мере развития индивидуума упрощенные формы искусства удовлетворять его не могут — зрителю требуется уже и усложненная форма его и более сложные вопросы содержания. Но, впрочем, об этом впереди.

Очень трудно театру создать свое лицо. Борясь за это, «Дуруджи» в прошлом году определенно заявила, что созданию лица театра мешает та отсталая группа артистов, которая {145} заполняла репертуар своими частными и юбилейными спектаклями (вспомним хотя бы спектакль Эло Андрониковой или юбилей Тасо Абашидзе, окончательно переполнившие чашу терпения культурной молодежи[[68]](#endnote-52)). И что же? Казалось, победа была достигнута, хотя и тяжелыми жертвами — пришлось расколоть театр, и вдруг неожиданно по распоряжению президиума Главного совета по делам искусств повторяется старая картина: во вторник 20 января театр был сдан под юбилей Мчедлишвили, а в воскресенье — 25 — под юбилей Тер-Григоряна. Вот афиши этих спектаклей, ясно свидетельствующие об их художественном уровне.

Зачем это понадобилось? Для лишней пары десятков рублей? Прежде всего, этого не требуется по состоянию нашего бюджета, благополучность которого констатировал сам докладчик, а во-вторых: хозяйственная политика театра должна обязательно идти рука об руку с ее художественной политикой, иначе неминуемо разрушение как одной, так и другой стороны дела. Это-то расходование денег не по прямому назначению привело к тому, что общее собрание работников театра вынесло постановление о желательности выделения Грузинской академической драмы в отдельную хозяйственную единицу, распорядителем кредитов которой должен быть сам театр с полной и всесторонней отчетностью перед органами Наркомпроса и РКИ.

Теперь о самом существенном — о художественной линии театра.

(Дальнейшее изложение выступления сохранилось в заметках выступающего.)

Обвинение в экспрессионизме.

Авторы-экспрессионисты.

Список поставленных за мое пребывание пьес.

(Затем докладчик указал на внешнюю форму работы театра, на усложнение внешней техники игры без внутренней сущности.)

Рабочая дисциплина.

Режиссерское засилие и режиссер-помощник.

Отсутствие актера и создание актера.

Сравнение сил нашего театра и сил Театра коллектива актеров[[69]](#endnote-53).

Репертуар — кто его составлял, и не находится ли его составитель сейчас на этом пленуме.

{146} Признаки, по которым составлялся репертуар.

Пьеса и ее толкование со сцены — т. е. форма ее выявления — экспрессионистские.

Реализм как лозунг современного искусства.

Низшая ступень искусства — для зрителей начальная школа.

Что называют реализмом. Реалистическая подготовка «Гамлета».

Луначарский и «Медвежья свадьба».

Реализм Достоевского (разговор с чертом).

Врубель — Демон и Паи.

Скрябин — Экстаз.

Быт Пиросмани[[70]](#endnote-54) и быт Габашвили[[71]](#endnote-55) и других или реализм Антонова[[72]](#endnote-56), Г. Эристова[[73]](#endnote-57) и «Самшобло»[[74]](#endnote-58).

Подчеховщики и «Симахиндже» Шиукашвили — мне нет места для работы[[75]](#endnote-59).

Желание исправлять мои постановки.

Рецензирование и сравнение?

Бытовая постановка «Абесалома и Этери» и стилизация Шеварднадзе[[76]](#endnote-60).

Председатель и компетенция председателя президиума.

Явная склонность к регрессу и симпатии в другую сторону.

Пьеса, возбуждающая споры (Шпигельменш), и пьеса для того, чтобы убить время.

## **{****147}** Декларация Актерам, писателям, поэтам, художникам, скульпторам и музыкантам[[77]](#endnote-61)

Мы не политики. Мы являемся строителями культуры, и, прежде всего, национальной культуры, нашего языка.

Мы как будто стоим вне политической борьбы, но настал момент, когда это «как будто» надо пересмотреть, переоценить и найти то направление, следуя которому мы получим возможность внести новый вклад в сокровищницу мирового искусства.

В противном случае — при пассивном отношении к противоречиям жизни — нам угрожает оледенение, смерть, утрата множества ценностей, а может быть, и роковая гибель национального лица искусства.

Вот такой момент мы теперь переживаем. Поэтому необходимо, не боясь тех слепцов из нашего общества, которые постараются окрестить нас «изменниками» и «предателями», четко уяснить себе отношение к действительности и, пока не поздно, встать в ряд с теми, кто строит новую жизнь.

Новые, великие идеи потрясли мир. Было бы большим грехом в отношении общечеловеческой культуры и национального искусства в такое время, замкнувшись в своем узком кругу, маленьком мирке, сопротивляться действительности.

{148} Призываю здоровую и жизнерадостную молодежь покончить с заскорузлым мещанством, со вздохами по несбыточным мечтам, смело взять в руки дело организации нового искусства и, сочетая это с политическим строительством, укреплять общечеловеческую культуру на национальной почве.

К организации! Пусть те, которых это коробит, отводят душу вздохами и плачами по своим мечтам, мы же, взявшись за руки, включимся в строительство будущего, в строительство нашего искусства.

И тем, кто, подобно старой деве, вечно вздыхает, раз навсегда скажем, что у нас ничего общего с ними нет.

Кто не с нами, тот против нас!

[1924]

## **{****149}** Наши quasiсовременные критики (По поводу нотации Раждена Каладзе[[78]](#endnote-62))

Учись до гроба — есть такая пословица. Я следую ей.

Всю жизнь учился и учусь искусству, так почему же не поучиться кое-чему в этой области и у Раждена Каладзе?

Я очень люблю глубокую и обоснованную критику. Всю жизнь искал таковую, но, к сожалению, при буржуазном строе я встречал одних только скороспелых репортеров. Отделив от целого какую-либо часть, они начинали взывать о помощи.

Буржуазная театральная критика была или явно недобросовестной, или, в лучшем случае, такой слепой в своем детском невежестве, что вызывала у меня одну лишь улыбку. Так почему же не заняться и критикой Раждена Каладзе.

Ражден Каладзе пишет, что было бы большой некультурностью не реагировать на его критику. Но еще большая некультурность и предательство — не объявить ее буржуазной.

Да, было бы большой некультурностью, предательством и изменой искусству не разоблачить привычек критиков, подобных Каладзе, которые, вырвав из целого часть, мудрствуют над ней и, неизвестно по поводу чего, вопят: «ой, помогите, помогите!»

{150} Из представленных мною двадцати одной пьесы Ражден Каладзе изъял одного автора — Шота Руставели и предлагает нам немедля сдать его в архив.

Но «критика» Каладзе не выдерживает никакой критики — творение Шота Руставели является достоянием всего передового человечества, точно так же, как наследие Шекспира, Мольера, Гольдони, Лопе де Вега, Гоцци. Пролетариат не только не собирается сдавать эти имена в архив, но намерен положить их творения в основу великого искусства будущего всемирного коммунистического общества (Р. Каладзе! Прочтите статьи А. В. Луначарского по вопросам искусства — не повредит!)

А ведь одна треть представленных мною пьес принадлежит перу названных авторов.

— Как? — патетически восклицает Ражден Каладзе. Неужели в эпоху пролетарской революции, после установления Советской власти в Грузии, в среде рабочих, крестьян и интеллигенции нет таких сил, которые могли бы создать свою революционно-классовую литературу и театр?

Ражден Каладзе! К сожалению, не только Грузия, но и куда более сильная возможностями в этой области Россия не имеет их. Не имеет именно потому, что, во-первых: в своей массе мы пока стоим на чувствительно низком культурном уровне, а во-вторых, — искусство не само по себе рождается, а развивается постепенно из прошлого.

Тот, кто желает заложить основы будущего большого искусства, не отвергать должен Руставели, Шекспира, Лоне де Вега и других классиков, а, наоборот, — стараться сделать великие творения прошлого достоянием широких масс и не на словах, а на деле помочь народу выделить из своей среды истинных созидателей новой культуры.

О современных писателях. Я думаю, что если бы Ражден Каладзе глубже вникнул в содержание представленного мною плана, он не возражал бы против таких авторов, как Ромэн Роллан. Хотя Ромэн Роллан еще далек от принятия наших завоеваний, завоеваний, которые должны получить отражение в великом искусстве грядущего коммунизма, тем не менее он представляет своеобразную переходную фазу к будущему. Да к тому же произведения классиков, в том числе произведения Ромэна Роллана, издаются в Советском Союзе {151} и, в большинстве случаев, им бывают предпосланы предисловия, написанные кем-либо из наших общественных деятелей.

Таким образом, протест против постановки пьес названных авторов направлен также против тех, кто их издавал, и тех, кто рекомендовал эти произведения в своих вступительных статьях.

Таковые пьесы составляют две трети намечаемого нами репертуара.

Что же остается? «Раздел» Г. Эристави — чудесная сатира на современных автору уходящих дворян — и комедии Цагарели и Сундукяна…

— Как! — с пафосом восклицает Р. Каладзе. — В период пролетарской революции, после установления Советской власти в Грузии, в среде рабочих, крестьян и интеллигенции нет таких культурных сил, чтобы выдвинуть современных революционно выдержанных критиков?

Верю, что таковые есть, и очень скоро честные и искренние служители искусства, подлинные сыны народа получат возможность услышать настоящую, коммунистическую критику.

[1925]

## **{****152}** Pro domo sua[[79]](#endnote-63)

С большой неуверенностью и страхом я подходил к первой киносъемке. Совершенно незнакомый не только с тонкостями съемочного аппарата, но, чего греха таить, не зная даже его элементарных свойств, я должен был начать свою новую режиссерскую работу. На каждом шагу я делал ряд крупнейших ошибок — ибо в каждую снимаемую сцену я вносил узко театральную точку зрения, тогда как фиксация сцены театральной и сцены, разыгрываемой перед аппаратом, совершенно противоположны. Уже самое время, в пределах которого разыгрывается театральный акт, с одной стороны, и экранная сцена, с другой, настолько различны, что с первых же шагов становится ясным, что как ритм, так и динамика разворачиваемого действия этих двух зрелищ должны быть разными. Это приходит в голову уже при первых же съемках, но становится бесспорной истиной, как только приступают к монтажу картины. Если во время съемки режиссерская работа во многом смахивает на работу фотографа (расположение снимаемых, распределение света и тени, самый важный для данного лица поворот и т. д.), то монтаж — это истинное режиссерское поле творчества. Я не могу понять, каким образом некоторые кинорежиссеры могут передоверять монтаж картины другим лицам. Ведь если еще до съемки или во время ее вы можете подготовить актера к снимаемой сцене, то во время монтажа {153} на вас ложится обязанность выловить все самое удачное, в игре актера, все самое соответствующее общему замыслу и этот момент так связать с последующим, чтобы сохранить желаемый ритм и динамику развития сценария. Это тем более необходимо, что здесь резче всего сказывается различие в подготовке спектакля экранного и спектакля рампового: в спектакле театральном вы имеете пьесу, которую начинаете готовить от первого явления и в строгой последовательности разворачиваете действие, учитывая ту максимальную силу, до которой может дойти в кульминационном пункте данный артист. Вы тут имеете возможность легко соразмерить его силы, поддержать его там, где он может сорваться, облегчить ему непосильную высшую точку и т. д. Что же происходит при съемке? В силу технических условий вам приходится снимать, перекидываясь часто из конца сценария к началу его, потом в середину и т. д. Это совершенно уничтожает в актере возможность распределить своя силы — один день артист переигрывает, другой недоигрывает, и вот при монтаже режиссер должен найти те моменты актерского творчества, которые наиболее соответствуют данному месту и цепи развития действия.

Когда я говорю об актере, я говорю, конечно, о настоящем профессионале, мастере своего дела, знающем технику актерского творчества, и ни на минуточку не имею в виду дилетанта. Во мне окончательно сложилось убеждение, что если для театра требуется актер, а не любитель, то тем паче для кино лужен актер и только актер.

Я потому останавливаюсь на этой мысли, что часто встречаешься с защитниками идеи приглашения на ответственные роли людей, подходящих только по внешности. О женщинах я уже и не говорю — стало общепринятым, что достаточно быть красивой, чтобы можно было стать киногероиней, — но даже мужские роли подвергаются таким экспериментам. Допустим, что у кинорежиссера в сценарии есть горбун — этого достаточно, чтобы постановщик стал искать по городу просто человека с горбом, совершенно забывая о внутренней сущности роли, об артистическом переживании, что, к слову сказать, экран передает с исключительной чувствительностью.

Многое мне хотелось бы сказать о кино после моей первой работы, но я только что опустил кромсающие ножницы, это, поистине, спасительное, как режиссерский карандаш в драме, орудие, и во мне еще не все улеглось после работы, чтобы можно было спокойно говорить о принципиальных вопросах.

{154} Но об одном мне все-таки хочется оказать — это о задаче кино сейчас в Грузии. Мне кажется, что одной из первоочередных задач в нашей киносъемке сейчас должно быть запечатлевание нашего старого быта, обычаев и нравов. Исчезает старый тип, меняются обычаи, созидается новый быт, и старый скоро канет в Лету. Сейчас нам надо запечатлеть все утолки нашей родины, такие колоритные и такие различные.

Сколько у нас старых легенд, неповторимых, не имеющих себе подобных у других народов, старых сказок и сказаний! Все это надо бы собрать и сохранить в кинобиблиотеках, пока еще не поздно. Это было бы, воистину, глубоко национально-культурным делом, и было бы, право, во много раз интересней иноплеменным зрителям, чем обычные киноприключения и кинороманы, одинаково трафаретные для всех стран.

Я хочу, когда уляжется во мне волнение от первой киноработы, еще многое сказать о кино.

Котэ Марджанишвили

[1925]

## **{****155}** [Обращение к «дуруджистам[[80]](#endnote-64)»]

Дорогие мои!

Очень сожалею, что болезнь помешала мне лично присутствовать на нашем чудесном празднике. У меня нет возможности, хотя бы вкратце, охарактеризовать условия, в которых ковалась большая воля нашего театра и взошли новые всходы в лице актерской молодежи, сказать о том, как каждый шаг нашей работы являлся новым подтверждением вашего большого таланта и больших возможностей.

Результаты работы минувших лет сделали очевидным, что созданный нами театр — это не театр без актера (в чем некоторые нас обвиняют), а поистине прекрасный храм национального искусства, взрастивший целое поколение выдающихся актеров. Некоторые из них были совсем не знакомы широкой общественности, а сегодня все культурное общество Грузии взирает на них с большой надеждой и уважением.

Два года энергичной деятельности «Дуруджи» показали, что в нашей стране имеются потенциальные дарования. И если пока не все получили возможность выйти на большую сценическую арену, недалек тот день, когда для всех станет неоспоримым, что среди вас есть такие выдающиеся таланты, которым свободно можно будет доверить знамя национальной культуры.

{156} Наши достижения обусловлены были тремя факторами: самоотверженная работа, единодушная любовь к делу и сознательная дисциплина, которую корпорация «Дуруджи» проводила с железной твердостью.

Горячо поздравляю и целую всех, а особенно Сашу[[81]](#footnote-19), которому смело могу доверить вас, в котором вижу достойного продолжателя дорогого нашему сердцу дела.

С особым чувством и нежностью посылаю мой привет нашим молодым режиссерам, глубоко верю, что они не сегодня-завтра станут ощутимой силой национальной сцены и внесут достойный вклад, в сокровищницу художественных ценностей нашей родины.

Надеюсь, скоро увидимся и вместе продолжим наше любимое дело.

Котэ Марджанишвили

[1926]

## **{****157}** Гоги Ратиани[[82]](#endnote-65)

Деятель какой-либо области искусства, а особенно театральный деятель, режиссер переживает минуты наивысшего удовлетворения, когда кто-нибудь, будь то ученик, актер или другой участник творческой работы, осуществляет давно взлелеянную им мечту, замысел. Поэтому и люблю я всегда работать с молодежью.

Но ни один из актеров, даже самых выдающихся, а таких на своем пути я встречал не мало, не приносил мне столько радости, сколько принесло шаловливое, хотя и не такое уж красивое, но очень обаятельное лицо Гоги Ратиани.

Какое счастье смотреть в эти детские, умные глаза, которые интуитивно, почти с предвидением отображают твои творческий замысел.

Но сперва несколько штрихов из биографии Гоги.

Еще в сентябре 1925 года Гоги жил в неприступных горах Сванетии и за свою жизнь не видел не только города, но и горожанина. Гоги не помнил отца. Когда ему минуло семь лет, он еще не умел ни писать, ни читать. Он помогал матери в домашнем хозяйстве, а в свободное время, будучи здоровым и сильным, затевал драку не с одними только ровесниками, но и с теми, кто был постарше. Как-то раз в захолустье, где жил Гоги, появились странные люди в очках, одетые в пиджаки. Один из них таскал за собой какую-то причудливую {158} машину, у которой ручка только тогда начинала крутиться, когда эти странные люди принимались балагурить: кто, стреляет, кто целуется, а кто дает себя заживо похоронить, одним словом, чудят. Все это страшно увлекло Гоги. Он всюду суется, путается в ногах, всем мешает, но и помогает. Как-то режиссер велел принести камень. Гоги, не знавший грузинского языка (между прочим, он до прошлого года не знал по-грузински ни одного слова, по-русски — тем более) сейчас же приволок огромный булыжник.

Эти странные люди — киноэкспедиция «Межрабпом-Русь», возглавляемая режиссером Желябужским. Двух членов экспедиции (В. Швелидзе и Г. Гугунава) очень заинтересовал резвый мальчуган Гоги. После работы они обдумывали, как бы увезти отсюда Гоги и дать ему возможность учиться. В конце концов один из них предлагает родственникам Гоги: отдайте ребенка, заберем в город и сделаем из него человека. Известно, что у сванов устойчивые традиции, но родственники соглашаются, с одним только условием: тот, кто берет мальчика, должен усыновить его. Приглашают родичей Гоги, названому, отцу устраивают пир, преподносят ему традиционный кувшин с водкой, он должен дать отпить Гоги. Затем приемный отец обнажает грудь, усыновленный же губами прикасается к ней и при этом трижды повторяет: «ты отец, а я дитя». Так навеки закрепляется союз между названым отцом и усыновленным.

Гоги приезжает в Тбилиси. Его все удивляет, но все легко воспринимается — уже через неделю он прекрасно разбирается в секрете движения автомобиля, знает, как движется трамвай вдоль протянутой в воздухе проволоки, говорит по телефону и т. п.

Только одно его беспокоит: в Тифлисе мало всадников, в садах нет зверей, и уже больше месяца он не видел медведя. Зато еще осенью он побывал в театре — был на репетиции в грузинском театре. Гоги уже опытен, его совсем не удивляют иллюстрированные сказки, которые мастерят на сцене. Правда, здесь не видно причудливой вертящейся машины, но так интересно выяснить, как меняются движения людей под ритм музыки. В антрактах Гоги старается усвоить монолог Гамлета или же понять влюбленность Т. Чавчавадзе в «Ламаре» и шутовство Жоржолиани в «Маскотте». Все это он так хорошо проделывает, что его первые зрители — актеры {159} грузинской драмы во время антракта все до единого бегут на изумительные спектакли этого маленького горца.

Так познакомился я с Гоги Ратиани, Весной, когда я приступил к съемке картины «Мачеха Саманишвили»[[83]](#endnote-66), мне нужны были дети, и, естественно, мой выбор пал на Гоги, это тем более естественно, что другой его воспитатель был моим помощником на этих съемках.

Мы отвезли Гоги в Имеретию. На первых же съемках всех поразило то обстоятельство, что Гоги не только прекрасно усваивал указания режиссера, но и дополнял, углублял их так, что не выходил за рамки поставленной задачи.

На съемках «Саманишвили» я окончательно убедился, что Гоги обладает замечательным талантом, и начал искать сценарий для детской картины. Заинтересовавшись этим, Серго Амаглобели вскоре предложил мне сценарий, написанный Аристо Чумбадзе. Сценарий представлял достаточно хороший материал для выявления таланта маленького актера. С каждой съемкой Гоги нас все больше поражал — он одинаково хорошо чувствует и комическую ситуацию и драматическое напряжение.

Между съемками, во время перерыва, Гоги резвятся — он меряется силой с кем-нибудь из собравшихся на съемку бездельников, иногда не отказывается и от драки, а иногда подкрадывается к аппарату, чтобы повертеть ручку. Одним словом — настоящий шалун. Говорят, в школе, где он прекрасно учится, педагоги не знают, что делать с этим шалуном.

Но вот началась съемка — и Гоги тотчас меняется, теперь уж его никто и ничто не может отвлечь от намеченной задачи. Вы должны видеть его внимательное детское лицо — оно безукоризненно выражает те чувства, которыми живет персонаж по роли. Такое внимание в процессе творчества я замечал только у больших мастеров сцены. Но о чем говорить — скоро Гоги сам заговорит с экрана, и я уверен, киноаудитория почувствует все обаяние большого таланта этого мальчугана.

[1927]

## **{****160}** Вступительное слово на репетиции «Гоп‑ля, мы живем!»[[84]](#endnote-67) 7 августа 1928 г. (По записи в репетиционном журнале)

До читки пьесы заведующий художественной частью провел небольшую беседу. Он отметил, что за последнее время репертуар очень оскудел, что особенно заметно в области советской драматургии. Это объясняется тем, сказал он, что драматургия ударилась в крайность — персонажи выводятся односторонне: если это положительный персонаж, то он только положительный, и наоборот. Такое произведение не может быть убедительным, оно не привлекает и публику. Шекспир тем и замечателен, что его герой борется с самим собой, поэтому интерес к произведениям Шекспира в репертуаре театров мира никогда не ослабнет. Пьеса «Гоп‑ля, мы живем!» потому и имеет успех, что в ней выведены настоящие люди, это дает актеру материал для творчества. Толлер правильно понял законы театра, потому и достиг успеха. Эта пьеса интересна еще тем, что ее автор, Толлер, являлся одним из непосредственных участников Баварской революции и членом правительства Баварии, был заключен контрреволюционерами в тюрьму.

Пьеса написана совеем недавно. В ней использованы три элемента: драматический, кино и радио. Сочетание этих элементов {161} представляет большой интерес и вызывает радость. Зрителю большую помощь в восприятии оказывает музыка, она помогает и актеру, поэтому на музыку будет обращено большое внимание. Что касается деталей в характеристике типов и др., то об этом будем беседовать на следующих репетициях.

## **{****162}** О работе режиссера[[85]](#endnote-68) Из стенограммы доклада, прочитанного К. А. Марджанишвили в Тбилиси 22 апреля 1929 года

В начале своего доклада К. А. Марджанишвили отмечает, что по количеству собравшихся он определяет, насколько рабочие массы заинтересованы работой театра. Он рад поделиться своим режиссерским опытом, ибо знает, что слова его дойдут до тех, кто действительно принимает участие в строительстве театра.

Предварительно К. А. Марджанишвили считает необходимым сделать отступление в прошлое.

— Лет пятьдесят тому назад, — говорит он, — режиссуры, в современном ее понятии, в театре не было. Были — автор, актер, зритель. Долгое время функции режиссера брали на себя либо писатели (Шиллер, Лессинг и др.), либо опытные актеры. Режиссер, как таковой, впервые появился в Германии, в Мейнингенской труппе (Кронек). Появление режиссера было вызвано требованием гармонического слияния всех элементов театрального искусства. Тридцать пять лет тому назад мы видели в Европе и других режиссеров, а в России появился Станиславский.

Прежде чем дать определение режиссера, нужно определить, что такое театр. Театр состоит из трех непосредственных участников — автора, актера и зрителя. При отсутствии {163} хотя бы одного из этих элементов театр не может существовать. Театр не есть творчество, оставляющее после себя ощутимый след. Художник, например, оставляет картину, скульптор — изваяние, театр же живет исключительно во времени, и притом очень ограниченном. Правда, режиссер в театре вовсе не есть главный элемент творчества, без режиссера театр не умрет, но все же без него в наши дни театру работать не годится.

Место и рель режиссера в театре: точно учесть главные элементы театра, объединить все элементы сцены, гармонически их оформить, правильно учесть соотношение творческих сил. Правильно определяя — режиссер есть хороший зритель. Театр есть искусство синтетическое. В театр приходят художники, музыканты, хореографы и т. д. При таком положении, конечно, необходим человек, определяющий каждому из элементов сцены свое место и объединяющий все эти элементы в художественное целое.

Театр хорош, когда все творческие силы участвуют в нем в равней степени и когда все элементы сцены использованы целесообразно. Были моменты в русском театре (при кризисе драматургии), когда театр опирался на художника. Но это был уже не театр. Плох театр, когда демонстрируется декорация.

Как должен подходить режиссер к пьесе?

Большинство режиссеров увлекается зрительной частью театра. Это имеет место не только в драматических кружках, но и в больших театрах.

Суть театра не во внешности, а во внутреннем содержании.

Главная работа режиссера — раскрыть текст и суметь применить его к данным силам театра для наилучшего восприятия зрителем. Если в театре имеются актеры разных школ, то работа с ними очень затрудняется.

Когда я начинал работать в области режиссуры, то главное внимание я обращал на мизансцены, на внешность. Потом я осознал, что это было большой сшибкой. Прежде всего и режиссеру и всем участникам спектакля нужно как следует уяснить себе мысль автора. Нужно прежде всего хорошенько раскусить пьесу, хорошо ее продумать. Разобрав пьесу с актерами, установив общую точку зрения, самое главное — актерскую точку, нужно пьесу мизансценировать.

{164} Декорация должна известным образом подчеркивать характер и персонажи пьесы.

Роли нужно распределять по темпераменту актеров, а не по своему желанию. Задача режиссера — возможно яснее представить себе, что хочет актер, а затем помочь ему правильно это передать. Для того, чтобы вести работу так, нужно хорошо знать коллектив, которым руководишь. Художественно ценным спектакль будет тогда, когда налицо коллективная спайка актеров.

Мне трудно передать словами, как я работаю с актером. Одно ясно, я всегда инстинктивно чувствую, когда актер начинает фальшивить. Вообще трудно рассказать о методе работы режиссера. Станиславский написал книгу о театре. Писал он ее много лет. Я познакомился с этой книгой еще в бытность мою в Художественном театре. Но эта книга не есть руководство — как работать режиссеру. Такой книги нет. Есть книга Гордона Крега, но в этой книге больше философских рассуждений и очень мало сказано о методах работы режиссера.

Хочу намного отступить от темы и оказать несколько слов о взаимоотношениях между зрителем и актером. Между актером и зрителем существуют определенные противоречия. Если актер талантлив, то он тянет за собой зрителя. Если актер слаб — получается обратное.

Приведу интересный пример. Гениальный творец Шаляпин вместе с тем гениален и в своих причудах. Однажды в годы царизма он приехал на гастроли в Москву. Шел «Фауст». Шаляпину не понравился темп музыки, и он предложил дирижеру изменить его. Дирижер отказался. Шаляпин ему нагрубил. За дирижера вступился один из хористов. Шаляпин нанес ему физическое оскорбление. Оркестр и хор объявили Шаляпину бойкот, но, по предложению дирекции, бойкот пришлось снять. Дирижер ушел. Пресса и публика были возмущены и готовились устроить Шаляпину кошачий концерт. Помню, Балиев (известный по «Летучей мыши») показал мне громадный свисток, в который он собирался свистеть. Шел опять «Фауст», с новым дирижером. Я тоже был на спектакле. Шаляпин знал настроение зрителей. Первую картину он провел спиной к зрителям, чем привел их в замешательство. Во второй картине Шаляпин вышел вперед, нагло поставил ногу на суфлерскую будку и спел так изумительно, {165} что вместо кошачьего концерта вызвал бурю аплодисментов. Вот вам сила таланта.

Учитывать взаимоотношения зрителя и актера необходимо. Кашель в публике не показатель ее нездоровья, а показатель того, что пьеса и игра недостаточно сильно захватывают зрителя. Вот многие из вас сейчас тоже кашляют. Очевидно, я плохой докладчик и не захватываю вас. (Смех.)

В самом деле, я плохой докладчик и не могу передать вам всего, что мне хотелось бы сказать. Поэтому лучше вы мне задавайте вопросы, а я буду вам на них отвечать. На этом я кончаю. (Аплодисменты.)

Вопрос: Подходит ли ваше определение режиссера театра и к режиссеру кино?

Ответ: Нет, не подходит. Театр надо слышать, кино — видеть. Режиссер, который в театре не слышит, — не режиссер театра. Режиссер в кино, который не видит, — не режиссер кино. В кино на первом плане — внешность. Потому режиссер театра часто проваливается в кино, так случилось и со мной.

Вопрос: Вы сказали, что с актерами разных школ режиссеру невозможно осуществлять свои задачи. У нас в театре актеры разных школ. Как же вы работаете с ними?

Ответ: Тяжело работать. Другой бы на моем месте давно задохнулся. Я их нивелирую. Это, безусловно, трудно, но в этом и заключается работа режиссера.

Вопрос: Можно ли создать художественную постановку в клубных условиях?

Ответ: Конечно, можно. Главное, чтобы актеры передавали хорошо мысль автора.

Вопрос: Имеет ли право режиссер вносить идеологические изменения в пьесу?

Ответ: Конечно, нет. Необходимо считаться со зрителями, для которых ставится спектакль.

Вопрос: Ваше отношение к театру Мейерхольда?

Ответ: Мейерхольда я считаю крупнейшим режиссером. Может быть, я во многом с ним расхожусь, но отношусь к нему с большим уважением.

Вопрос: Чем объясняется, что в современных постановках не видишь актера, порой отсутствует содержание и {166} предпочтение отдается декоративному оформлению и другим эффектам?

Ответ: Во-первых: состав актеров нивелировался, сцена осложнилась другими составными элементами, и роль режиссера, который объединяет эти элементы, возросла; во-вторых: после революции в театр вступило много молодежи, и она подпала под влияние режиссера в смысле актерской игры.

Вопрос: Что нужно делать актеру на сцене, когда ему нечего говорить? Часто его мимическая игра воспринимается зрителем плохо, застыть и ничего не делать — для актера вещь трудная.

Ответ: На сцене каждый актер должен быть тесно связан со своим партнером и чувствовать все происходящее вокруг. Если все это будет так, то актер должным образом проведет и мимическую игру.

Вопрос: Для режиссера актер представляет собою манекен или он тоже творец спектакля?

Ответ: На сцене актер, безусловно, творец. Режиссер, который из актера делает манекен, губит театр.

Вопрос: Как вы передаете актеру свой режиссерский замысел?

Ответ: Все зависит от актера. Если актер не вполне усвоил мою мысль, то мне приходится ему показывать, подталкивать, указывать пути. Часто актер очень легко понимает меня, и тогда работа значительно облегчается.

Вопрос: Разработку пьесы вы проводите с художником, композитором и актером порознь или одновременно?

Ответ: Должен вам признаться, что над пьесой я работаю сначала с художником и композитором, а потом уже с актером. При наличии большого количества пьес, готовящихся к постановке, мне приходится идти по этому неправильному пути, ибо мне нужно учитывать технические возможности театра. Конечно, это неправильно.

Вопрос: Является ли постановка спектакля «Гоп‑ля, мы живем!» кинофикацией театра, или это новый путь театра?

Ответ: Театр — искусство синтетическое. Оно впитывает в себя все виды искусства, в том числе и кино. Кино используется театром в тех случаях, когда те или иные моменты {167} действия, в силу технических условий, не могут быть воспроизведены средствами театра.

Вопрос: Как вы подходите к подготовке новых кадров режиссеров?

Ответ: Молодому режиссеру нужно дать самостоятельную постановку и затем указывать ему на те ошибки, которые он допустит.

Вопрос: Если зритель одна из органических частей театра, то как понять ваш тезис о противоречиях между артистом и зрителем?

Ответ: Где есть два творца, там неизбежен конфликт.

Вопрос: Какую постановку вашего театра вы считаете наиболее удачной?

Ответ: Все. (Аплодисменты.)

Вопрос: В газетах было объявлено, что вы делаете доклад на тему — как вы работаете в театре. Желательно, чтобы вы рассказали об этом.

Ответ: Я сорок лет работаю в театре. Для того, чтобы все рассказать, нужно по крайней мере десять дней.

Вопрос: Может ли хороший актер исполнять и трагические и комические роли?

Ответ: Зависит от диапазона актера. Например, М. Чехов вполне справляется с этой задачей. У нас Ушанги Чхеидзе также может совмещать два таких амплуа.

Вопрос: Чем объяснить то положение, что в наше время режиссер занимает в театре первенствующее положение, а актеры отодвинуты на второй план?

Ответ: Объясняется это отсутствием хороших актеров.

Вопрос: Возможны ли постановки таких пьес, как «Разлом», при красных уголках?

Ответ: Все возможно, если упор будет сделан на выявление внутреннего содержания пьесы, а не на внешность спектакля.

Вопросе: Что должен сделать режиссер, чтобы вниманием зрителя завладел не один какой-нибудь актер?

Ответ: Это зависит от пьесы. Если все построено на одной роли, то вниманием зрителя может завладеть один актер. Если же пьеса ансамблевая, то это, конечно, недопустимо.

{168} Вопрос: Если к вам прийти, то поможете ли вы разобраться в целом ряде чисто режиссерских вопросов, о которых не хотелось бы здесь говорить?

Ответ: Я буду очень рад.

Вопрос: Как вы пришли в театр?

Ответ: Был плохим актером, потому пошел в режиссеры. (Смех.)

Вопрос: Режиссером не родятся, а делаются. Вы совершенно не коснулись вопроса о том, что режиссеру прежде всего нужно образование. Необразованный режиссер никогда не будет ни Марджановым, ни Станиславским, ни Крегом. Скажите об этом несколько слов.

Ответ: Общее развитие нужно всякому режиссеру. Особой режиссерской науки нет. Да она ничего и не даст ему, если он не умеет чувствовать.

## **{****169}** Речь К. А. Марджанишвили в театре бывш. Корш на торжественном чествовании 2‑го Государственного грузинского театра, руководимого К. А. Марджанишвили[[86]](#endnote-69) 30 апреля 1930 года

Товарищи, мой поклон и благодарность, конечно, не за себя, а мой поклон за весь наш коллектив, ибо мы все верим в то, что один человек ничего не в состоянии сделать, особенно в театре. Там, где творчество собирательное, где действуют не единицы, а масса, там, конечно, всегда будет победа.

В этом отношении, хотя я не оратор, позвольте мне сказать два слова.

Ехали мы сюда не для того, чтобы что-то показать, а только для того, чтобы раз навсегда зачеркнуть анекдот, создавшийся при царской власти, — кавказский анекдот. Если мы сумеем это сделать, если заставим просто уважать искусство малых народностей царской России, сейчас свободной, сильной и мощной господством рабочего класса, то мы будем считать, что мы чего-то добились, и будем благодарны.

Второе, с чем мы ехали сюда. Мы знаем прекрасно, что еще в те мрачные времена, когда на все и вся была надета узда, и тогда русский театр стоял очень высоко, он и {170} тогда диктовал свои законы в театральном мире. Теперь, когда в России строится новый театр, мы знали, что Москва снова сильна театрами. Одним словом, мы хотели здесь по учиться, мы хотели посмотреть, что делает Москва, как она строит свой новый театр. Если мы сможем что-либо от себя привнести в это дело, то, конечно, будем очень счастливы.

Да здравствует Москва! Накануне Первого Мая я искренне приветствую тот город, на который устремлены взоры всего передового человечества.

## **{****171}** К. А. Марджанишвили о гастролях 2‑го Грузинского государственного театра на Украине и в России[[87]](#endnote-70)

Гастроли грузинского театра на Украине и в России не являются только демонстрацией нашей театральной культуры. Наш театр — театр Советской Грузии, и он всеми силами старается быть пролетарским, — мы хотим, чтобы идеи пролетариата нашли достойное воплощение.

Показывая вам наши сегодняшние творческие достижения, мы вместе с тем хотим изучить ваши достижения в этой области.

[1930]

## **{****172}** Из доклада К. А. Марджанишвили в Комакадемии в 1930 году[[88]](#endnote-71)

Назвать докладом мое выступление я не могу. Лучше буду рассматривать свою сегодняшнюю встречу с вами как собеседование и в этом плане и буду строить свою речь.

Мне кажется, что аудиторию прежде всего интересует вопрос о национальном театре и о том, каким образом грузинский театр проводит свою работу. Но прежде чем говорить о нем, я должен предупредить аудиторию, что театр наш вовсе не смотрит на свою работу, как на уже законченный процесс, наш театр ясно сознает, что мы только подготовляем пути для того большого, настоящего театра, который должен прийти, не сегодня-завтра должен родиться и вырасти, показав всю свою идейную и художественную мощь. И это будет настоящий пролетарский театр.

С другой стороны, мы прекрасно сознаем и понимаем, что для создания театра очень важно сохранение той техники, которую мы получили в наследство от предыдущей эпохи. Поэтому мы и заняты тем, чтобы так или иначе подготовить все к тому моменту, когда придет уже настоящий, большой пролетарский театр. Пока что такого рода работа ведется во всех уголках нашего Союза, и мы считаем, что мы одни не в состоянии что-нибудь сделать, как не в состоянии сделать {173} что-либо изолированно ни один из уголков нашей большой страны.

Каким должен быть этот пролетарский театр, сейчас никто определить не может. Большое наследие, которое мы получили от предыдущей эпохи (большое наследие в смысле театральной формы, театральных красок, умения передавать настроение, передавать чувства, волнение, владеть этой техникой), развивать, совершенствовать мы можем, но сказать определенно, каким будет пролетарский театр, мы не можем, потому что мы даже не знаем, каким он будет, будет ли он вообще вмещаться в тех зданиях, в тех клетушках, которые представляют собой сейчас театры, или примет какую-либо иную форму. Мне представляются другие зрелища, какие-то инсценированные шествия, какие-то народные игры. В какие формы все это выльется, сказать уверенно никто сейчас не может.

Мы прекрасно знаем, что во все времена, во все эпохи театр был выразителем идеологии господствующего класса. Пришел новый класс, и, конечно, театр должен быть выразителем его идей. Однако мне кажется, не найдется такого человека, который взял бы на себя смелость сказать, что сегодняшний театр является уже выразителем пролетарской культуры и целиком соответствует данному моменту. Этого нет.

При этих условиях еще труднее строить национальный театр, очень трудно, потому что национальный театр часто понимается как какая-то экзотика, оторванная от общего и целого. Мы прекрасно знаем, что тот театр и будет национальным театром, который будет обслуживать рабочего зрителя; самое главное, чтобы театр прежде всего обслуживал того зрителя, который представляет сейчас господствующий класс. Национальный театр нам рисуется ни в коем случае не так, что это, мол, есть театр, который возрождает старые традиции, изображает старый быт. Такой театр нам не интересен. Он может заинтересовать нас только с точки зрения исторической, с точки зрения того, что было, но по существу театр должен волновать современного зрителя.

Национальным станет не тот театр, который непременно изображает жизнь из прошлого народа или даже из настоящего, а который берет определенную установку на ритм, на темперамент национальный. Солнце, палящее девять месяцев {174} в году, создает иное настроение, иные краски, чем север. В общем, мы ясно видим, что национальным будет тот театр, который сумеет передать свою сущность, свою форму, сохраняя общие классовые идеи.

Стремление найти национальный стиль вне зависимости от этого, конечно, ложное стремление. Очень часто берут такие пьесы, которые по своим идеям совершенно не соответствуют данной эпохе. И когда пьеса совершенно оторвана от общей идеи, от самого главного, от сущности и подается только внешняя форма, наружная окраска — это то же самое, что взять какую-либо икону, вставить в теперешнюю рамку и сказать, что на этом и строится богоотрицание, атеизм.

Потому мы говорим, что прежде всего — идея. Идея не будет национальной, идея будет классовой. Мы это прекрасно сознаем, мы это прекрасно учитываем и определенно заявляем, что постольку, поскольку театр хочет быть национальным, он должен иметь свою национальную форму. Может быть, таковая форма будет диктоваться данным положением, чисто географическим, данным положением, чисто солнечным, но непременно идея должна будет быть и будет общечеловеческой.

Теперь разрешите после этого небольшого вступления перейти к тем путям, которые пережил на моих глазах грузинский театр.

Я не знаю прошлого грузинского театра. Наши историки говорят, будто бы грузинский театр существовал еще в XII столетии. Не знаю. Не могу этого утверждать, но охотно верю, что это было именно так. Имеются указания на то, что в XVIII веке, еще до присоединения Грузии к России, уже существовал театр, который имел какие-то свои, своеобразные, особенные формы, не похожие на формы европейского театра.

Театр в европейском понимании создавался в Грузии с определенной целью. Его создавало кавказское наместничество с тем, чтобы отвлечь широкие народные массы от идей национально-освободительного движения. Понятно, что в Грузии вначале не было развитой драматургии. И вот поступали очень просто: брали какую-нибудь русскую или иностранную {175} пьесу и переводили ее на грузинский язык, почти без всяких изменений. Я могу назвать одну такую пьесу, которая шла очень много раз. Эта пьеса — «Родина». Она представляет собою не что иное, как переделку «Patrie» — пьесы В. Сарду. Здесь просто произведен перевод и подставлены грузинские и персидские имена, например, там, где фигурирует Альба, выведен какой-то персидский шах. Так же поступили и с другими персонажами этой пьесы.

Таким, товарищи, был грузинский театр в течение долгого времени. Он продолжал такого рода существование вплоть до появления крупных грузинских актеров. Я могу назвать целый ряд имен, относящихся к этой блестящей и славной плеяде. Некоторых из них я еще застал на сцене: Н. Габуния, Л. Алекси-Месхишвили, Васо Абашидзе — гениального актера, который совсем недавно, уже при советской власти, перестал играть (он еще принимал участие вместе с А. И. Южиным в моем спектакле «Затмение солнца»), и целый ряд других. Когда пришли на сцену эти большие актеры, понадобилось внести какие-то бытовые элементы. Тогда-то и появляются грузинские авторы, авторы, правда, находящиеся под влиянием европейской театральной культуры и драматургии, но тем не менее уже начинающие писать и из своей собственной жизни. Таким писателем был А. Цагарели. Но надо сказать, что грузинский театр, несмотря на наличие в нем крупных актерских сил, был точно таким же, какими были все провинциальные театры России.

После известного подъема грузинского театра в годы первой революции, в последующий период на сцене появляются актеры уже с меньшими актерскими данными, чем предыдущая плеяда. Репертуар приобретает уже совершенно перелицовочный характер. Просто-напросто начинают брать русскую пьесу и переодевать ее героев в грузинские костюмы, совершенно не считаясь с психологией данных народов, с их бытом и т. д. Так, например, в свое время в России была очень популярна пьеса «На маневрах». Эта пьеса, переведенная на грузинский язык, шла на грузинской сцене под тем же названием «На маневрах». Дело дошло до того, что даже при советской власти пытались поставить эту пьесу лишь с теми изменениями, что там, где раньше {176} фигурировали генералы, поручики и т. д., сейчас стали фигурировать красноармейцы. И это пытались выдать за грузинскую культуру! Таков был грузинский театр в этот период.

После того как в Грузии воцарилась меньшевистская власть (я нарочно употребляю слово «воцарилась», потому что в тот момент велись разговоры о том, что нужно привлечь какого-нибудь принца на грузинский престол), с грузинским театром произошло следующее: меньшевистские заправилы стали стремиться освободить его во что бы то ни стало от влияния всего русского. Все старания были направлены к тому, чтобы освободить театр, а также и всю грузинскую культуру от тех элементов, которые олицетворяют собою Россию, нисколько не считаясь с тем, что царская Россия было одно, а коммунистическая, Советская Россия представляет собою совсем другое. Театр пришел в полный упадок. Только после установления советской власти в Грузии были созданы все условия для развития грузинской театральной культуры. Но в первое время театр продолжал работать по старинке. На сцене ставились такие пьесы, которые нельзя было признать ни с какой стороны удовлетворительными. Я сам присутствовал однажды на некоем спектакле, в котором очень деятельное участие принимала галерка; галерка кричала герою: «Обними покрепче». Это было худшим пережитком прошлого.

Как раз к этому времени я очутился в Грузии. Я приехал туда из Советской России. В тот момент прямо был поставлен вопрос о том, чтобы закрыть грузинский театр на год, на два, подготовить нового актера, и что только при этих условиях можно будет начать новую жизнь театра. Я же, наоборот, уверял, что это не так. Я доказывал, что актерские силы в наличности имеются. Самое главное заключалось в том, что в корне был неверный подход к делу, не было тенденции сделать театр созвучным революционной современности. Мне пришлось взять на себя эту задачу. С первых же шагов на этом поприще я получил помощь со стороны моих товарищей-соратников. Уже на первом спектакле мы объединились в очень большой коллектив. Эти товарищи уже с самого начала всячески помогали мне осуществить задачу. Но я получил очень большой и очень пестрый {177} коллектив. Уже в первые дни я обнаружил, что этот коллектив складывается из двух элементов: имеется в коллективе элемент отсталый, который воспитался на старых театральных формах, на формах любительского театра, и есть молодой состав, который прекрасно сознает те большие цели, которые поставлены перед нами, и который стремится увязать свою работу, свои театральные приемы, свою театральную технику с современностью, сделать их наиболее близкими и доступными зрителю.

Так вот, эти разнородные элементы были объединены мною в единый коллектив. Но молодая часть помимо меня, сама объединилась в большой коллектив и выступила против старых актеров. Возникли очень сильные разногласия между этими двумя группами — старым театром и театром новым, стремящимся что-то сделать, что-то создать. Я стал на сторону, на защиту этой молодежи, потому что на них накинулась вовсю, как только можно было, вся бывшая меньшевистская, отсталая интеллигенция. Молодую, стремящуюся к созданию новой жизни, нового искусства группу актеров поддержала молодая общественность, но еще большая часть грузинского общества стояла на стороне стариков, считала, что наша работа есть попрание национальной культуры.

Мы продолжали работу. Но тут мы наткнулись на то, о чем я имел честь вам докладывать, — на отсутствие драматургии, настоящей национальной драматургии. Что же надо было делать с этим молодым коллективом? Мы стремились развивать как можно больше актерскую технику, чтобы создать внешнюю физиономию театра. Так, например, до моего прихода театр абсолютно не знал, что такое художник в театре. Каждый актер делал то, что ему хотелось, нисколько не сообразуя свое место с общей картиной, с общим стилем; каждый разговаривал, как ему хотелось. Были актеры, пришедшие из разных частей Грузии, которые разговаривали кто на диалекте имеретинском, кто на кахетинском, кто на карталинском и т. д.

Тут пришлось потратить очень много времени и усилий на то, чтобы создать единую речь, единое устремление в передаче единой цели спектакля. К чему пришлось прибегать? Пришлось, конечно, прибегать к драматургии не только {178} своей, грузинской. Но современной драматургии не было даже здесь, в большой и могучей Москве. Так что пришлось остановиться на более или менее современных. Так, мы принуждены были ставить те же вещи, которые ставили по всему Союзу: «Газ» Г. Кайзера, «Человек-масса» Э. Толлера и т. д.

Кроме того, ставили классический репертуар, который давал возможность актеру проявить себя. И действительно, очень скоро оказалось, что, ставя классический репертуар, мы можем использовать многих актеров, которые тогда выдвинулись. Я не могу их перечислить: это было бы очень долго, и эти имена мало вам знакомы. Эта система сразу выдвинула на первый план актера. Продолжая эту линию, мы стремились к тому, чтобы вызвать к творчеству самую нужную фигуру в театре — драматурга. Драматурга мы не могли создать, конечно, потому что это не так просто, его нельзя было вызвать к творчеству в один или два сезона. Мы имели таких драматургов, как Шалва Дадиани, который приближался к современности. У Ш. Дадиани уже был интересный творческий опыт, он был автором блестящей комедии «Вчерашние».

Как раз в этот период мне временно пришлось отойти от театра. Длительная болезнь заставила меня восемь месяцев пролежать в постели. Когда я вернулся, то в театре были большие разногласия. Я временно отошел от театра. Но все-таки театр продолжал существовать, развиваться, он шел очень большими шагами, делал известного рода завоевания. Он очень хорошо развивал свою внешнюю технику, внешнюю культуру. Но мне пришлось, повторяю, отойти от театра.

Через некоторое время очень большая часть актеров, именно те, о которых я говорил, увидели, что в этом театре им не очень удобно работать, что там актерская техника не только не развивается, но понемногу отходит на задний план. И вот, испугавшись того, что они совершенно отстанут, что они как актеры начнут замирать, опускаться, они обратились ко мне: не возьмусь ли я вместе с ними создать новый театр. Я пошел к ним, и так как невозможно было в то время иметь еще второй театр в Тифлисе, нам пришлось переехать {179} в Кутаис. Здесь, в Кутаисе, мы начали очень большую работу. Результаты этой работы вы видели здесь. Эта работа велась два года. Главная наша задача заключалась в том, чтобы продолжать работу над актерской техникой. Мы притягивали к себе как можно больше молодежи. Эту молодежь мы привлекали из двух театров: часть мы взяли из остатков кутаисского театра, часть из тифлисского. Таким образом собрали самое ценное, что было, и организовали молодой театр.

Но здесь мы стали опять перед той же трудностью, перед которой я стоял еще там, в театре им. Руставели, — перед отсутствием драматургов. Поэтому наши усилия были направлены на то, чтобы вызвать к жизни драматических писателей. Наши устремления в этом отношении обращались к пролетарским писателям, потому что им ближе всего и дороже всего была современная культура, современный пролетарский театр. Тут мы оказались, может быть, не вполне победителями, потому что многие из этих пьес были подчас неудачны, слабы, но одну-две мы получили. Мы имеем таких драматургов, как Поликарп Какабадзе, Карло Каладзе, Демна Шенгелая, которые дают нам право надеяться, что мы стали на правильный путь, и только так придет настоящий драматург для современного театра. То, что подчас у нас не очень сильны пьесы чисто национального характера, объясняется только тем, что эти авторы еще очень молоды, они только начинают. Но мы решили работать вместе с ними, чтобы они исправляли свои ошибки, учились и дальше творчеству для театра; мы предпочли это вместо того, чтобы брать раз навсегда отобранные старые пьесы.

Вот тот путь, на который встал театр в последнее время.

Второй путь тот, о котором говорил А. В. Луначарский. Если мы брали классическую пьесу, то это было таким устремлением, которое так или иначе отвечало современному моменту. Вы, вероятно, знаете, что «Фуэнтеовехуна» сама по себе не является революционной пьесой, она построена исключительно на индивидуалистических моментах. Мы прежде всего взяли курс на то, чтобы вытравить из этой пьесы все монархическое, сделав совершенно определенную установку на массы. И о том, что нам удалось показать {180} массу, сплоченную в единое целое, — это было нашим основным устремлением, — говорит то, что, когда на сцене опрашивают: «Кто же убил командора?» — отвечают: «Фуэнтеовехуна», т. е. весь коллектив в целом. Должен сказать, что я бывал на этом спектакле в очень многих театрах, но нигде этого не встречал.

К таким пьесам относится и «Уриэль Акоста». Мы взяли эту пьесу в антирелигиозном разрезе, показали ту среду, тех фанатически настроенных главарей, которые давили народные массы. Мы эту пьесу взяли в том историческом разрезе, о котором тут так хорошо говорил Анатолий Васильевич.

В поисках усовершенствования своей театральной подготовки к будущему театру, к тому театру, о котором я здесь говорил, который должен народиться не сегодня — завтра, мы обращали очень большое внимание на эти стороны.

Вместе с тем мы много уделяли внимания и сил тому, чтобы при небольших денежных затратах добиться наибольшего художественного эффекта. Мы стремились сократить до минимума наши материальные расходы. Для этого мы привлекли к своей работе лучшую часть художников. Я уже говорил о таких старых мастерах, какими являются Гудиашвили, Лансере, Шарлемань, Какабадзе и др. Мы стремились к тому, чтобы наружное оформление было как можно больше экономичным, т. е. старались тратить возможно меньше материальных средств, получая наибольшую силу выразительности. Из нашей молодежи, которая начала работать в театре, очень быстро заняли видное место такие художники, как Е. Ахвледиани, П. Оцхели, Т. Абакелия. Они очень скоро проявили себя как настоящие театральные художники. И мы ждем от них, что когда придет настоящий момент, они сделают много такого, за чем последуют в будущем многие наши театры. Наши старания сводились к тому, чтобы упростить, насколько это было возможно, постановки. Сейчас многие театры стремятся делать проще, доступнее и яснее.

Вот основные пути, пройденные нашим театром. Вы спросите — где же здесь национальное? Я уже по этому поводу имел честь говорить. Вернусь сейчас к этому вновь.

Повторяю, национальное вовсе не заключается в том, {181} чтобы непременно изображать национальные костюмы, национальную пищу и т. д. Я думаю, что очень многие из тех, кто прочел на афишах о предстоящих гастролях Грузинского театра, ждали, что появится на сцене актер в черкеске, что будет на сцене шашлык, что будут восточные танцы и т. д. Но вы сами прекрасно понимаете, что наш «Уриэль Акоста» является глубоко национальным, глубоко национальным потому, что темперамент актерского выражения, художественного выражения непременно строго национален. И в этом отношении я должен сказать, что, какую бы вещь мы ни взяли, какой бы она ни была — русской или европейской, — нам вовсе нет необходимости одевать французских маркизов в пудре и париках в грузинские черкески или одевать на русского пролетария непременно наш костюм. Национальное выражается вовсе не в том. Национальное выражается в том, как человек будет переживать то или иное, национальное проявляется в его темпераменте, в его действиях и т. д. и т. п.

Вот тот путь, который нами пройден. Я думаю, что товарищи зададут мне ряд вопросов. Я на них отвечу. А пока разрешите ограничиться этим кратким сообщением, с которым я здесь имел честь выступить.

В заключение я могу сказать только одно, что мы не знаем, как отнесется Коммунистическая Академия к нашей работе, признает ли она нас достойными того, чтобы мы дальше продолжали свою деятельность в этой области, или сделает какие-либо указания, отметит неправильности на нашем пути. Но одно я должен сказать: тот радушный прием, который мы встретили в Москве, был для нас исключительно радостным и вдохновляющим, и мы увидели, что недаром стремились сюда, в Москву — в мировой центр театральной культуры.

### Заключительное слово К. А. Марджанишвили

Товарищи, обвинения по отношению к нашему театру были направлены главным образом на то, что мы не пролетарский театр. Я с этого, товарищи, и начал, я прежде всего сам определенно говорил, что мы не пролетарский театр и {182} таковым, конечно, ни на минуту себя считать не можем. Другое дело наши устремления, а устремления наши определенные. И если сегодня я себе позволил, — вообще я никогда себе не позволяю читать доклады, — если я сегодня позволил себе прийти в Коммунистическую Академию и читать доклад, то только с тем расчетом, что я услышу ясное, твердое суждение, устанавливающее какие-то вехи на пути.

Я очень благодарен тем товарищам, от которых услышал нужные мне замечания. Смешно думать и предполагать, что завтра я запишусь в комсомол (смех), мне уже шестьдесят лет, рожден я в совершенно другой среде, смешно было бы, чтобы я говорил о том, что завтра буду комсомольцем, как и смешно было, конечно, этого от меня ожидать.

Нам говорят, чтобы мы не останавливались. Мы не собираемся останавливаться, потому что тот, кто думает, что он все уже сделал, — конченный человек. Мы не остановимся еще и потому, что около нас растет творческая молодежь, пришедшая именно со стороны пролетарской, которая сейчас в театре начинает развиваться очень сильно, делает очень большие шаги. Я могу даже указать: вот здесь в первом ряду сидит помощник режиссера, который делает первые шаги. Он комсомолец, пришел из комсомольской среды. Ему уже поручено ведение ответственной пьесы. Это служит доказательством того, что мы хотим идти вперед, что я не стараюсь распространить на все свое влияние и навязывать себя, а выдвигаю молодежь. Около меня растут четыре режиссера, которые ведут постановки. Я не делаю почти ни одной постановки, делают они, и растут вместе с тем. Конечно, нельзя уверенно сказать, что молодые режиссеры непременно найдут правильный окончательный путь, но, я считаю, они приближаются к этому. Когда и где будет найден окончательный путь, мы еще не знаем, потому что пролетарского театра, как такового, вообще сейчас еще нет. Везде и всюду идет процесс формирования, ТРАМы, которые заняли очень большое место и перед которыми я преклоняюсь, во многом не владеют в достаточной мере техникой. В этом нет сомнений. Если кто-нибудь признаёт ТРАМ пролетарским театром, он сильно ошибается.

Товарищи, здесь было сказано так много ценного, что {183} я не знаю, на что отвечать, что было ценно для меня и что унесу не только я один, но и весь коллектив, что явится известного рода толчком для будущей нашей творческой работы. Но было сказано и кое-что такое, что вызывает возражения.

Один из выступавших говорил о том, что мы очень далеки от показа в театре современности. А между тем он должен больше, чем кто-либо другой, знать, что мы были первым театром и, утверждаю, единственным театром в Грузии, который все свое внимание сосредоточил на пролетарских писателях. Это заявление я делаю официально и говорю: до нас ни один театр не брал пьес молодых драматургов. И не только не брали, но и боролись с ними. Мы же хотим, чтобы они вместе с нами росли. Прав тот оратор, который говорил, что в нашем театре растут драматурги. Мы стараемся как можно сильнее их приблизить к театру и как можно больше создать новых пьес.

Что касается того, что мы отталкиваемся от пролетарского театра, — это неверно. Мы не отталкиваемся от пролетарского театра, наша линия — на пролетарский театр. Мы не знаем еще его, но мы ищем пути, и говорить о том, что мы отталкиваемся, — это неправильно.

Театровед Павлов говорил, что наш театр как бы уничтожает радость в театре, и ссылался на два примера, вами просмотренных, — на «Белых[[89]](#endnote-72)» и на «Гоп‑ля, мы живем!». Он говорил еще о том, что мы будто бы до того доходим в своем импрессионизме, что нарочно омрачаем то, что должны преподнести радостно. По-моему, вы или упустили главное, или это надо объяснить незнанием вами языка. Я укажу на два примера из тех же пьес, которые вы видели. Например, «Гоп‑ля, мы живем!». Здесь все места, которые дают возможность выявить в полную мощь рабочую солидарность, нами очень сильно подчеркнуты Больше того, в первом акте, когда на сцене царит жуть, люди приговорены к смерти — вы видели или прозевали (я не знаю, как это объяснить) эпизод с одной папиросой на всех, — я даю в это время свет даже в зрительном зале.

Павлов. Это неубедительно.

Марджанишвили. Как неубедительно? Это просто потому до вас не доходит, что вы не знаете языка. Для вас убедительно, {184} что, когда идут проклятия, я гашу свет, а когда даю свет, это неубедительно?

С места. Скептик он.

Марджанишвили. Определенный скептик, ничего не поделаешь.

Теперь дальше. В «Белых», в первом акте, заметили ли вы, что все рабочие, несмотря на угнетенное положение, несмотря на то, что на них давит вся меньшевистская свора, несмотря на то, что они находятся под давлением английского капитала, — мне кажется, что все это очень сильно проступает, — несмотря на все это, когда наступает их сцена, начинают разговаривать, и так сочно это дают актеры, что все заливаются смехом над этими словами.

С места. Аплодируют.

Марджанишвили. Аплодируют в определенных местах.

Но и смеются, мне не трудно это доказать. Я могу указать на такой пример: когда человека ведут на расстрел, он вдруг говорит такую смешную вещь, обращаясь ко всем, что дальше нельзя идти. Весь зал хохочет. Что это — не радость? Это — радость самая настоящая, самая доподлинная. Я вообще считаю, что без радости нет театра. Настоящий, подлинный театр должен быть радостным. Настоящий театр это тот, который дает человеку радость.

Я никак не могу согласиться и с тем товарищем, который утверждает, что у меня расходятся форма и содержание. Я этого никак не могу уяснить себе. Даю вам слово над этим серьезно подумать. Я полагаю, что вы несколько ошиблись или, быть может, недостаточно просмотрели весь спектакль. Вы говорите, что текст блестящий, но форма его глушит. Я думаю, что форма здесь найдена именно такая, которая больше всего открывает текст. Таким образом, ваше замечание относительно того, что имеется расхождение между формой и содержанием, я никак не могу принять. Я думаю, что у вас здесь просто произошла ошибка, потому что вы не просмотрели всего спектакля, а видели только один акт. Затем несколько слов товарищу из Азербайджана. Я хотел чистосердечно принять ваши замечания. Но, по {185} совести говоря, я ни одного из них принять не могу, абсолютно не могу.

Почему товарища Д. Цхакая пугает, что меня хвалят? Неужели он думает, что я такой маленький, что если меня будут гладить по головке, то я разбалуюсь? Пускай хвалят! Во многом с вашими замечаниями я согласен. Прежде всего в том, о чем я сам говорил, а именно: если театр останется навсегда таким, каким он является сейчас, если он дальше не пойдет, то будет очень скверно. Мы надеемся, что этого не произойдет. У нас есть очень много молодежи, энергично работающей в театре. И я уверен, что если я завтра умру, то та молодежь, которая уже сейчас работает, будет продолжать работать, будет вырабатывать направление. Это направление вырабатывается ведь не только мной одним, а всем нашим коллективом в целом. Я думаю, что в конце концов это направление будет найдено. Может быть, оно придет не от нас, а от другого театра. Мы очень чутко к этому прислушиваемся. Я очень сожалею, что мои товарищи по работе не могут увидеть постановки ленинградского ТРАМа, который сейчас является самым передовым. Я очень жалею, что мы приехали сюда в тот период, когда его здесь нет. Во всяком случае я думаю, что мои молодые товарищи сделают все возможное для того, чтобы найти правильную линию, чтобы найти это направление. У нас имеется определенное устремление.

Почему вы так страдаете от того, что меня много хвалят и почему вы не страдали тогда, когда меня сильно ругали? Я думаю, что вы тоже должны были на это как-то реагировать.

Теперь относительно духа страдания в моих постановках. Вы жестоко ошибаетесь. Я вообще страданий не люблю. Я думаю, что страданий достаточно в жизни и не следует поэтому их показывать на сцене. В нашем театре нет совершенно духа страдания, как такового. Именно наш театр стремится к тому, чтобы со сцены всегда передавалась радость зрителю. Ведь только для этого и нужен театр. Если в театр приходить для страданий, то для чего же тогда театр?

Вот то немногое, что я могу сказать, тем более, что выступавшие {186} здесь товарищи уже очень многое ответили за меня. Я плохой оратор.

Вот те краткие ответы, которые я мог дать. Блестящим образом за меня ответил тов. Б. Жгенти.

Затем я получил две записки. В одной меня спрашивают: «Тов. Марджанов, вы в своем докладе сказали, что заставили монархическую пьесу говорить советским языком. Как это понять? Как вы разрешили вопрос формы и содержания в данной пьесе?»

Дело в том, что всякую пьесу можно поставить различно, можно поставить так, что она будет восприниматься совершенно иначе. Как я поступил в данном случае? Эта пьеса написана чисто индивидуалистически. Там все сосредоточено на личности короля, на различных феодальных владельцах и т. д. Прежде всего я все это карандашом вычеркнул оттуда и, наоборот, усилил и выявил те места, где действует коллектив. Я уже по поводу этой постановки говорил в своем докладе, что самым ценным для меня является тот момент, когда на сцене спрашивают: «Кто убил командора?» и отвечают: «Фуэнтеовехуна», т. е. весь коллектив в целом. Я бывал во многих театрах на постановке этой пьесы, но нигде этого не видел. Я считаю этот момент самым существенным в данной пьесе.

Во второй записке меня спрашивают: «Тов. Марджанов, вы заострили свой доклад на чисто историческом процессе роста и рождения грузинского театра. Мне бы хотелось услышать о художественных устремлениях и установках». Это очень большой вопрос, которому нужно посвятить специальный доклад. Я одно только скажу, что в своих устремлениях и в своем стиле грузинский театр до последнего времени шел по стопам русского театра.

Теперь несколько слов относительно того стиля, в котором работает наш театр. Должен сказать, что никто не сможет его ясно определить, никто не скажет, какой у нас стиль — реалистического театра, экспрессионистского и т. д. У нас нет этого. Нет именно потому, что мы сегодня такие, а завтра будем иные. И вот в надежде, что мы будем иными, мы не зарекаемся, не останавливаемся, не приклеиваем себе никакого ярлыка.

{187} Я должен сказать, что все те пожелания ваши о том, чтобы театр не остановился, шел бы вперед, я, конечно, по мере моих сил и возможностей постараюсь провести в жизнь. Мне немного осталось работать, но я думаю, что та молодежь, которая совместно со мною подготовляется к будущей деятельности, сумеет, так или иначе, повести театр вперед.

В заключение хочу сказать следующее. Для меня является очень ценным то, что я имел возможность выступить здесь, в Коммунистической Академии. Я слабый оратор, слабо умею передавать те мысли, которые роятся в голове, но одно для меня было важно, что я смогу здесь получить как можно больше таких советов и идей, которые указали бы правильный путь. Но я должен сказать, что, несмотря на очень большое количество ценнейших замечаний, настоящего пути мне никто здесь указать не смог. (Продолжительные аплодисменты.)

## **{****188}** Речь К. А. Марджанишвили на торжественном заседании в ГАХН[[90]](#endnote-73) в связи с приездом 2‑го Государственного грузинского театра в Москву[[91]](#endnote-74) 5 мая 1930 года

С. И. Амаглобели уже так много сказал об истории грузинского театра, что мне придется добавить очень немного.

Прежде чем начать говорить о моей работе в грузинском театре, я хочу сказать, что все мы искренне, глубоко тронуты приемом и очень благодарны. Главной целью нашей поездки было показать, как растет в Советской Грузии театральное дело, цель эта здесь совершенно правильно понята. Мы еще очень мало сделали, это только первые шаги, но и они могут послужить достойным ответом на нападки за рубежом, будто в современной Грузии народ и национальное грузинское искусство угнетаются, могут показать, что это абсолютная ложь. Мы должны всячески отражать эти нападки, и то, что наша мысль здесь так правильно понята, — это наш главный козырь и мы, конечно, за это очень благодарны.

В 1921 году меньшевики ушли с Кавказа, оставив массу разрушений. Они оставили одно гнусное наследство, {189} которое продолжало долго жить и проявляется иногда и сейчас. Они оставили после себя национализм, шовинизм. Это было самое большое зло, которое они причинили Грузии. Это же они оставили и в театре. Если не в самих актерах, если не во всей труппе, то это наследие, которое мы получили от меньшевиков, во всяком случае, очень часто чувствовалось в театре и было заметно. Процветавший до нас, при господстве меньшевиков, узкий национализм, шовинизм, по существу продолжил линию царской политики в отношении к Грузии.

В 1922 году было проведено большое совещание, организован Комитет, который должен был обсудить и решить дальнейшую судьбу грузинского театра. Я был приглашен на это совещание. На нем приняли было решение, которое затем по моему предложению изменили. Вначале предполагалось грузинский театр, как таковой, временно закрыть и работу начинать со студий. Я ясно видел, что этот пункт решения неправилен, что нельзя обвинять актеров; актеры в развале театра не виноваты, а виноват тот репертуар, который шел, виноват тот шовинизм, тот узкий национализм, который культивировался при меньшевиках в грузинском театре. Я внес предложение реорганизовать все театральное дело в Грузии, и по моему предложению мысль о временном закрытии театра была отвергнута.

Придя в театр, первое, что я сделал, это убедил товарищей, что нужно начать с таких пьес, которые бы сразу оторвали театр от его повседневной узкой, местной обстановки. С первых же спектаклей мне стало ясно, и публика в этом убедилась, какие большие возможности таились в том коллективе, который создался в Грузии. Правильно Сказал С. И. Амаглобели, что в грузинском театре были элементы, которые разлагали театр, это были, конечно, осколки старого, того, что совершенно не соответствовало настоящему искусству. Эти элементы старались обычно переделывать пьесы так, чтобы они разжигали националистические страсти. Значит, первой моей задачей было создать, даже без особенно выдающихся актеров, такое ядро, которое взялось бы проводить идеи настоящего советского театра. Этим ядром и была создана корпорация «Дуруджи». И с первого {190} же своего выступления этот коллектив навлек на себя такой гнев со стороны шовинистической группы, со стороны мещанской интеллигенции, что поднялась безумная свистопляска и из театра ушла не только часть зрителей, но и большая часть актеров, настроенных против «Дуруджи». Но остался молодой рабочий организм, коллектив молодых актеров, с которыми можно было работать.

Что мы давали? Для меня было ясно, что нужно было найти такие пьесы, которые бы позволили молодым актерам совершенствовать технику, ибо я знаю, что театр может быть театром только тогда, когда в нем прежде всего сильны актеры, когда актеры сильны техникой, когда актер в театре — все. Тогда театр может существовать, а иначе театра нет, ибо никакие художественные декорации, никакие художественные элементы без актера создать театр не могут. Значит, первая установка была на то, чтобы поскорей и больше дать проявиться актерскому мастерству.

Надо сказать, что прекрасно сценически построенных пьес, отражающих современность, к тому времени не только у нас, но даже в России не было. Драматическим театрам, естественно, пришлось только вырабатывать свои пути для того, чтобы выявить лицо актера, и им, естественно, надо было начинать с классиков.

Вот мы и начали работать над классиками. За это время мы поставили Мольера — «Мещанин во дворянстве», Шекспира — «Гамлет», Лопе де Вега — «Фуэнтеовехуна». Это была одна сторона дела. С другой стороны, хотелось работать над современной пьесой, но, увы, настоящей советской драматургии еще не было. Естественно, приходилось хвататься за то, что было лучшего. Естественно, что мы брали и «Человек-масса» и «Газ». Потом поняли, что эти пьесы далеки от требований нашей жизни. В последнее время в своем устремлении театр, конечно, стал задумываться над вопросом, что для того, чтобы продолжать свою жизнь, для того, чтобы показать свое лицо — лицо подлинного советского революционного театра, нужно прежде всего выдвинуть на первый план драматического автора. Вот чем объясняется, что в нашем репертуаре в последние годы видное место заняли пролетарские писатели. Мы стали {191} давать очень часто пьесы своих молодых, может быть еще не совсем созревших, советских авторов, стремясь выковать подлинное лицо революционного театра. Это не значит, что мы знаем, каков будет пролетарский театр будущего, это не значит, что мы уже открыли в своем театре секрет, что делать дальше. Нет, но мы знаем, что театр, прежде всего, должен получить свою определенную физиономию, по мере сил и возможностей разрешать те политические задачи, которые стоят перед ним.

Вот вкратце тот путь, по которому идет наш театр. Долго занимать ваше внимание я не могу и не буду; в общих чертах этапы развития грузинского театра достаточно освещены в выступлении С. И. Амаглобели. Конечно, мы не считаем, что уже многого достигли, скажу определенно, мы еще не считаем, что представляем собой настоящий театр сегодняшнего дня. Нет, мы еще ищем и подыскиваем, но для нас ясен один-единственный путь — нужно поскорей выковать как можно больше советских драматургов, и в своем устремлении мы идем по этому пути. За эти годы мы выдвинули молодых авторов, таких, как Карло Каладзе, Демна Шенгелая, Поликарп Какабадзе. Они хотят вместе с нами создать современный театр и театр будущего.

Позвольте мне на этом кончить. Мы, конечно, очень рады Москве, очень были рады повидать московские театры, которые нам очень много дали, которые во многом определили наше дальнейшее движение по пути исканий для создания настоящего театра. Всем, кто оказал нам такой радушный прием, мы очень благодарны, позвольте мне от лица всего коллектива принести искреннее большое спасибо.

## **{****192}** Вниманию всего театра[[92]](#endnote-75)

Дорогие товарищи!

Мне очень жаль, что не удалось попрощаться с каждым из вас в отдельности, но, уезжая в Москву, я вверяю ваше дело в ваши же собственные руки. Помните, что только твердая дисциплина даст возможность вам держать высоко то художественное знамя, которое с таким большим успехом вы держали до сих пор […] Я жду от вас, что вы будете взаимно помогать друг другу в полном сознании своей ответственности перед государством, которое в трудных условиях дает нам возможность служить любимому делу.

Крепко целую всех вас и с марджановским нахальствам, верю в большой успех моей работы в Москве. Пишу вам об этом потому, что мой успех есть не личный мой успех, а успех ваш.

Не обманите. До свидания.

К. Марджанов

31/I 1931 г.  
г. Тифлис

## **{****193}** Ко всем членам труппы[[93]](#endnote-76)

Товарищи!

Я поправляюсь — еще день-два, и я уже буду неразрывно с вами, но тем более я должен сказать, что кто-то, злонамеренно воспользовавшись моей временной разобщенностью с вами, стал сеять какие-то нелепые слухи о вновь возникающей групповщине, кружковщине и тому подобных глупостях. Твердо заявляю, что никаких отдельных группировок я в деле не допущу, что никаких разговоров о том, что будет такой-то — хорошо, а не будет такого-то — худо, в деле терпимо быть не может.

Вы все призваны участвовать в деле, руководить которым поручено мне; кто искренне хочет строить совместно с нами прекрасный театр, нужный современности, те пусть приобщат свои силы к нам и дадут честно выполнить нам наш долг и по призыву советской власти участвовать в строительстве новой культуры.

Остальным путь не заказан. Если кто думает, что при иных условиях сможет создать еще один театр, мы их только приветствуем.

Кто с нами заодно, бодрым шагом вперед!

Товарищи, я прошу вас — всех членов труппы — сегодня после спектакля собраться в левом фойе.

Желаю здоровья. Я еще очень слаб, а потому и вы в свою очередь пожелайте мне того же.

Руководитель театра Котэ Марджанов.

## **{****194}** Привет побратимам![[94]](#endnote-77)

Приезжают Бучма, Крушельницкий, Чистякова, Гирняк, Ужвий и многие, многие мастера искусства, способные творить волнующие образы, которые долгое время не забываются их зрителями.

Едут сюда «Кадры», «Диктатура», «Пролог», «Гайдамаки», «Мина Мазайло» в своем чудесном одеянии, созданном Меллером и его товарищем по кисти.

Крепкие мускулы, верный глаз, тонкий слух — все работники этого чудесного театра, точно знающие место каждой ноты, каждого цвета. Сегодня приезжают все те, что словом своим творят новую мысль новой жизни. Сегодня приезжает Лесь Курбас.

Но сегодня приезжают и сердца любимых наших «побратимов», те сердца, что дали нерушимое слово стараться скорее выковать новый театр, советский театр, театр навой мысли, новой формы, нового содержания.

Я никогда не забуду дня, когда, подходя к украшенному театру, я прочитал грузинские слова, приветствовавшие нас, как служителей Советской Грузии.

Я не могу удержаться от радостного чувства при воспоминании о чудесной встрече с вами в едином украино-грузинском спектакле, сыгранном на вашей площадке и братски связавшем нас навсегда. Что же я могу пожелать вам?

{195} Я хотел бы собрать всю энергию зрителя, — растраченную на аплодисменты и в вашем и в нашем театре, построить из нее такой двигатель, который скорее домчал бы и вас и нас до прекрасных пределов строящейся новой жизни.

Да здравствует театр, ведущий нас к великому пролетарскому Интернационалу.

Котэ Марджанишвили.

[1931]

## **{****196}** Наметка плана работы на сезон 1931/32 г.[[95]](#endnote-78)

1. Твердое установление политического лица коллектива, т. е. отсеивание всех тех, кто не носит в себе определенного стремления работать на платформе строящегося социализма.

2. Обязательное изучение всеми участниками нашего дела политграмоты, диамата, организация учебы в заочных университетах с проверкой знаний в определенные сроки комиссией по назначению Наркомпроса, а также развертывание политической работы под руководством ответственных лиц для вооружения их новым философским мировоззрением.

3. На основе пройденного пути — твердое установление художественной платформы театра, его школы, художественного направления и твердых основных положений для дальнейших исканий по пути создания нового театра по содержанию социалистической, по форме национальной культуры (проверка мною всего состава). Твердое установление работниками театра своего отношения к данному направлению театра.

4. Репертуар сезона — не больше четырех новых пьес по следующим признакам:

a) Оригинальные стопроцентно политические пьесы пролетарских или попутнических писателей с возложением {197} ответственности за политическую линию их на художественно-политический совет театра.

в) Той же линии переводная из литератур народов СССР.

c) Классика.

d) Западноевропейская революционная переводная пьеса.

5. Назначение художественного совета из специалистов высшей квалификации и действительных членов этого совета по указанию рабочих организаций.

6. Возвращение под мой контроль или, в мое отсутствие, — директора театра молодых сил, ушедших из театра вследствие прошлогодних обострений.

7. Создание такой одной труппы, которая могла бы обслуживать Тифлис, Кутаис и Батум, а поэтому добиться от Кутаисского исполкома и Батум[ского] Наркомпроса передачи своей дотации в распоряжение Наркомпроса Грузии.

8. Подчинение моему контролю созданной при театре студии, как источника взращивания молодых кадров, с обязательством отдачи предпочтения, при равных художественных данных, комсомольцам и членам партии, а также изжитая как в самом театре, так равно и в студии, всяких группировок.

9. Основательная перестройка театра (оборудование заново сцены, актерских уборных, цеховых мастерских, складов и подсобных помещений).

10. Двухмесячный отпуск всем работникам театра, ввиду износа умственных и физических сил организма участников художественного труда, а также категорическое запрещение им работать в отпускной период, где бы и под каким бы видом это ни было.

11. Уравнение дотации театра в Тифлисе с другими театрами.

12. На основе ликвидации уравниловки и диспропорции с окладами другого театра — установление окладов не меньше, чем в других театрах.

13. Начало сезона 1 ноября, по климатическим условиям города, и двухмесячная подготовка к сезону до открытия его, т. е. сентябрь и октябрь.

{198} 14. Снятие с театра названия «2‑й» и установление наименования его по усмотрению Наркомпроса, а также и названий Кутаисского и Батумского театров, как его филиалов (дабы не было подвергнуто сомнению это требование, убедительно прошу не называть его марджановским).

15. Фиксации (письменная и фотографическая) сделанного и сохранение достигнутых результатов.

16. Отмечая отсталость театральной критики от художественной практики театров даже в таких центрах, как Москва и Ленинград, и отсутствие в Тифлисе квалифицированных театроведов и центров театроведческой мысли, надо признать необходимым создание новых форм критики. С этой целью предложить редакциям практиковать помещение коллективных рецензий представителей редакции, пролетарских писателей, пролетарского студенчества и рабочей аудитории.

18. Мои взаимоотношения с директором театра.

19. Мое подчинение непосредственно Наркомпросу.

20. Право работать в Москве.

## **{****199}** Обязательные правила работы на сцене, выработанные К. А. Марджанишвили[[96]](#endnote-79)

1. Участвующий в первом действии актер обязан явиться в театр за час до начала спектакля, те же, кто занят в следующем действии, — за полчаса до начала спектакля.

2. Первый предупредительный звонок будет даваться за полчаса, второй — за пятнадцать минут, третий — за пять минут до начала спектакля, после чего участвующие в спектакле должны быть на сцене на месте своего выхода.

3. Время исчислять только по часам театра.

4. Режиссура не обязана искать актеров, занятых на репетиции и в спектакле.

Примечание: о начале репетиции и ее возобновлении после перерыва будут извещаться звонком.

5. В случае заболевания актер обязан сообщить об этом дежурному режиссеру или в контору не позднее одиннадцати часов утра.

Примечание: оправдательным документом может служить только официальная справка врача.

6. Свободный от репетиции и спектакля актер, отлучившись из дому, обязан оставить адрес своего временного местонахождения.

Примечание: режиссура обязана доводить до {200} сведения актеров только о тех изменениях, которые произойдут в течение двадцати четырех часов.

7. Приглашать на сцену посторонних людей всем воспрещается.

8. Занятому в спектакле актеру воспрещается появляться в партере. Только свободный от спектакля актер может смотреть спектакль, заняв место после седьмого ряда партера.

9. Перемещение актеров из одной части сцены в другую разрешается только через специальный проход под сценой.

Примечание: не участвующим в спектакле актерам появляться во время спектакля за кулисами воспрещается.

10. Актер, участвующий в спектакле, обязан по его окончании выходить на вызов публики.

11. В случае нарушения вышеозначенных правил будут приняты меры, согласно Кодексу законов о труде и на основании постановления ЦИК и СНК СССР от 15 ноября, как в виде штрафа, так и увольнения с работы.

Руководитель театра

Народный артист Грузинской ССР

Котэ Марджанишвили

1 декабря 1932 г.

# **{****201}** Раздел второй Творческая лаборатория К. А. Марджанишвили

## **{****203}** Ушанги Чхеидзе Народный артист Грузинской ССР Котэ Марджанишвили — режиссер и руководитель театра[[97]](#endnote-80)

Автор этой статьи не ставит перед собой задачи всестороннего освещения творчества Марджанишвили. Как один из его учеников, он хочет коснуться лишь некоторых сторон режиссерской деятельности Марджанишвили, чтобы сделать доступными, понятными художественные приемы, с помощью которых он осуществлял свои лучшие постановки, и выяснить характерные особенности его, как художника. В этом, прежде всего, нуждаются грузинская театральная культура, молодые творческие силы, создающие прочную основу для дальнейшего совершенствования художественных приемов Марджанишвили. Мы говорим совершенствования, ибо, с одной стороны, невозможно повторить талантливого художника, а с другой стороны, повторение в искусстве, пусть даже великого, не представляет интереса.

К. Марджанишвили не был обычным рядовым работником искусства. Грузинская сцена в своей истории не знала режиссера такого масштаба. Будучи режиссером-новатором. Марджанишвили долгое время работал там, где ковалась русская передовая театральная жизнь, русская революционная мысль.

{204} В России, где он создал не один театр, у него были и подражатели, и последователи. Некоторые спектакли Марджанишвили вошли в историю нового русского театра как знаменательные достижения на пути его развития.

Воспитанный на лучших традициях русского театра и передовой русской культуры, Марджанишвили в то же время наметил свой собственный творческий путь, отличающийся как своеобразием, так и национальными чертами.

Вернувшись в Грузию, Марджанишвили придал грузинскому театру оригинальный, самостоятельный художественный облик. Отдельные спектакли, созданные в театре имени Руставели и в новом, основанном им театре, которому присвоено его имя, были весьма своеобразны и высокохудожественны. Их постановки затем легли в основу дальнейшего развития этих театров.

Подавляющее большинство передовых театральных творческих работников Грузии воспитано Марджанишвили — основоположником нового грузинского советского театра — и прямой их долг беспристрастно осветить его широкую и плодотворную деятельность.

### I

Творчество Марджанишвили было столь многосторонним и многообразным, что на первый взгляд оно могло показаться бессистемным. Однако утверждения подобного рода были бы неправильны и несправедливы. Достаточно внимательно присмотреться к его постановкам, по времени отдаленным друг от друга, чтобы заметить, что они построены на едином художественном принципе и что в основном режиссерские приемы в них одни и те же. Так, например, в спектаклях «Овечий источник», «Гамлет», «Уриэль Акоста», «Отелло», «Ченчи», поставленных Марджанишвили на грузинской сцене, совершенно ясно виден один определенный метод в раскрытии сценического материала, в его использовании и воплощении. Если спектакли Марджанишвили отличаются друг от друга своеобразием форм, постановочных приемов и стиля, то это объясняется тем, что режиссер исходил из характера самого произведения и его стиля. Само собой разумеется, что и веяния эпохи меняли точку зрения режиссерского восприятия и театральные приемы. Этому во многом способствовал также многогранный талант Марджанишвили, {205} с помощью которого он облекал в соответствующую сценическую форму произведения различных видов и жанров.

Следует отметить, что у некоторых зрителей создавалось впечатление, будто работу Марджанишвили характеризовал эклектизм, будто он был лишен определенных художественных принципов, в то время как редчайшее, исключительное ощущение стиля произведения составляло богатство его режиссерского таланта.

Невозможно, да и незачем требовать от него, чтобы он одинаково, в смысле раскрытия и чтения текста, а также в смысле изыскания сценических форм, подходил к «Игре интересов» и к «Гамлету», к «Гоп‑ля, мы живем!» и к «Затмению солнца». Напротив, как было сказано выше, исходя из стиля и характера того или иного произведения, он находил для него соответствующую сценическую форму, полностью избегая штампа, готового для всех произведений.

Невозможно одним ключом раскрыть, а затем облечь в одинаковую сценическую форму произведения различных видов. Правда. Художественный театр и Чехов оказались на редкость созвучными; театр необычайно верно раскрыл все замыслы автора и через Чехова в первые годы своего существования нашел свой настоящий путь и облик, но чеховские полутона, его настроения, исключительная простота и безыскусственность, его реализм в освещении психологических деталей характеров, доведенный почти до действительности, отличаются от особенностей пьес Шекспира и Шиллера, несмотря и то, что реализм составляет их основу.

Что же являлось основой постановок Марджанишвили? Прежде всего, это были главные принципы синтетического театра: использование всех видов искусства — слова, движения, музыки, живописи, их гармоническое сочетание и на фоне всего этого актер, с одинаковой силой владеющий и словом, и жестом, и движением, и музыкой, играющий и трагедию, и оперетту, и пантомиму, и драму.

Что составляло характерную особенность всех постановок Марджанишвили?

Прежде всего, необычайное чувство внутреннего ритма, приподнятость тона, пламенный темперамент и, если можно так выразиться, эмоциональная полнота, характерная праздничность, красочность, театральный оптимизм, предельная разработка мизансцен, гармония слова, жеста, движения, широта {206} жеста, чередование светотеней, использование живописи, часто групп скульптурного характера, музыки, освещения, как органически входящих в спектакль элементов. Ко всему этому надо прибавить: подчеркивание и заострение комического элемента в трагедии, легкости в комедии; несложность, максимальную разгрузку сцены и избыток музыки; воспроизведение пьесы густыми красками в несколько штрихов, при игнорировании мелких деталей.

Лучшие спектакли Марджанишвили были насыщены поэзией и романтикой. В них всегда чувствовалось стремление к героическому театру. Несмотря на то, что режиссер иногда нарушал рамки реализма и в некоторых его спектаклях давали о себе знать пережитки формализма и эстетства, принципы реалистического театра все же составляли основу его творческой работы.

Ввиду того что вопрос о формализме в творчестве Марджанишвили возникает довольно часто, уместно коснуться его в данном случае. Отдаленные следы формализма, в большей или меньшей степени, наблюдались в некоторых его ранних спектаклях и совершенно отсутствовали в последние годы его режиссерской деятельности. Однако позволительно спросить, кто из видных режиссеров, современников Марджанишвили, имеющих самостоятельный художественный облик, не грешил каким-либо перегибом?

Станиславский, как известно, располагал исключительными условиями для работы. В его полном распоряжении находилась величайшая театральная лаборатория России — Художественный театр, с замечательной труппой и студиями; его соратником был один из основоположников Художественного театра, человек огромной эрудиции — Немирович-Данченко. В первые годы Немирович-Данченко сам подбирал репертуар, являлся критиком и ближайшим советчиком Станиславского. Он часто на правах руководителя театра накладывал вето на неприемлемые работы. В таких условиях, о каких даже и не мечтали режиссеры других театров, Станиславский имел полную возможность проверять свои теоретические предположения, но и он не оказался застрахованным от ошибок, что не редко признает в своей книге «Моя жизнь в искусстве». Тем более Марджанишвили — художник иного склада, работавший в совершенно иных условиях, — не мог быть гарантирован от ошибок.

{207} Однако творческого работника мы расцениваем не по тому, в каких условиях он работает, а по его творениям. Если мы упомянули имя Станиславского, то вовсе не для того, чтобы противопоставить ему Марджанишвили. Напротив, мы хотим заметить, что не должно быть никаких противопоставлений. Кроме того, нельзя рассматривать с точки зрения системы Станиславского работу любого режиссера.

Марджанишвили высоко ценил руководителей Художественного театра. Мне часто приходилось слышать его отзывы о Станиславском: «Лишь такие люди, — говорил он, — и должны создавать театр», Станиславский и Немирович-Данченко пригласили его на режиссерскую работу, что для Художественного театра того времени было совершенно необычным явлением: Марджанишвили вел в этом театре интенсивную работу в течение почти четырех лет. Вместе с Немировичем-Данченко он работал над постановкой «Братьев Карамазовых» и «Пер Гюнта», вместе с Крегом и Станиславским — над «Гамлетом», самостоятельно осуществил постановку спектакля «У жизни в лапах». И все же он не стал последователем Художественного театра, а ушел из него. Результатом его дальнейших творческих исканий и явилось создание совершенно иного. «Свободного театра».

Хотя Марджанишвили и не стал последователем Художественного театра, но за годы работы в нем усвоил много хорошего. Здесь он созрел как режиссер; здесь перед ним ясно открылся его творческий путь; именно здесь действительность, художественно отображенная на сцене, представилась его воображению иначе, чем самому Художественному театру.

Ознакомимся с творческими приемами Марджанишвили. Начнем с того, как он пользовался, готовясь к постановке какой-либо пьесы, текстом драматического произведения. Надо отметить, что Марджанишвили в данном случае меньше всего считался с авторитетом драматурга. Он стремился прежде всего сделать произведение более сценичным. С этой целью не стеснялся сократить пьесу, изъять из нее какое-либо явление, произвести перестановку действий, иногда вставить свой текст, свою реплику (последнее он допускал только в современных пьесах).

После такого монтажа пьеса в самом деле становилась гораздо более сценичной, сконденсированной и динамичной.

{208} Принося пьесу на читку, Марджанишвили уже имел при себе ее монтаж, план постановки. При этом им были уже основательно осмыслены отдельные характеры, намечено музыкальное и декоративное оформление будущего спектакля.

Во время читок пьес режиссер требовал абсолютного внимания. Придавая большое значение постановке той или иной пьесы, он стремился к тому, чтобы она понравилась всей труппе. Читал всегда сам, если под рукой был русский текст, если же пьеса была написана по-грузински, предоставлял ее читать автору или актеру. Внимательно слушая его чтение, мы уже по интонациям могли проследить за характером действующих лиц. Во время репетиции он детально толковал те или иные черты, свойственные характеру героя, и не только толковал, но и показывал отдельные штрихи, присущие этому характеру, выполняя в данном случае роль актера. Попутно он прибегал к макету и эскизам типажа, если таковые бывали готовы. Затем производилось опробование текста, сравнение различных редакций и исправление его в простом чтении. Лишь после того как текст бывал исправлен и окончательно установлен, режиссер вызывал на репетицию тех актеров, которые нужны были ему в первом акте или в определенном отрывке пьесы. Теперь уже начиналась более детальная характеристика ролей.

Марджанишвили часто спрашивал актера, как он понимает свою роль, оспаривал или одобрял избранный актером образ, если он не шел вразрез с общим планом его постановки. Когда трактовка роли бывала окончательно определена и текст полностью выверен, он начинал искать тон и, в большинстве случаев, с самого начала репетиции требовал при этом игры с полным чувством.

Возьмем к примеру первую репетицию «Гамлета», Все участники ее собрались в репетиционном зале. За столом сидя; Марджанишвили и актеры, играющие в первой картине. Марджанишвили подает знак дирижеру: раздаются звуки музыки Чайковского, написанной для постановки «Гамлета». В этих таинственных звуках слышится глубоко скрытое волнение.

Марджанишвили на ногах. Он следует за музыкой, движением руки иногда отмечает музыкальный ритм или темп. Все его существо постепенно проникается настроением музыки. Он весь напряжен. Внимание труппы приковано к нему. Затем режиссер начинает разъяснять актерам, играющим роли Франциско и Бернардо:

{209} — На сторожевом посту произошел странный случай: в полночь, после того как часы пробили двенадцать, явилась тень умершего короля. И вот сейчас, когда время перешло за полночь, это вызывает внутренний трепет и бросает в дрожь как Франциско, стоящего на часах, так и пришедшего к нему на смену Бернарде Весьма возможно, что они не совсем разбираются в той обстановке, которая создалась в государстве, но чувствуют, что в Дании происходят какие-то странные события. Подозрительная смерть короля, поспешное бракосочетание его брата Клавдия с королевой и подготовка к восшествию на престол, спешная подготовка к войне — все это вызывает тревогу, какое-то нервозное состояние[[98]](#footnote-20).

Вы видите, как постепенно оживляются движения Марджанишвили, его жесты, тон разговора, ритм его действий: он берет папиросу, зажигает спичку, прикуривает, пьет воду, поправляет волосы… И все это насыщено тем настроением, которое должно быть создано обстановкой на сцене.

Пламенный взор живых глаз режиссера часто пробегает по лицам участников и присутствующих на репетиции. Он словно проверяет силу воздействия своих слов. Говорит вдохновенно, с чувством:

— Мы видим сейчас освещенного лунным светом Франциско, стоящего на часах. Как напряжен его взор, когда он глядит вокруг себя, пристально всматривается в мрак! Осторожно, с трепетом душевным, приближается к посту Бернардо. Овчинные тулупы надеты на этих бойцах голиафского телосложения. В руках у них копья и огромные щиты, которые, в случае надобности, могут прикрыть все их тело. Эти выпестованные в боях голиафы, способные бестрепетно встретить смерть на поле битвы, испытывают страх и дрожат перед появлением тени. Это тот момент, когда человек верит во все сверхъестественное, когда его разум объят суеверием и мраком. Вот приближающийся Бернардо заметил человеческую тень и остановился…

Взор Марджанишвили коснулся актера, играющего роль Бернардо. Его взгляд пронизывает душу, словно прожектором освещает ее, ищет струну, прикоснувшись к которой, можно вызвать необходимый отзвук.

— Вот он окликнул!

{210} В это время сжатый кулак Марджанишвили тяжело ложится на стол. Это знак актеру — начать.

Бернардо произносит: «Кто здесь?», и Марджанишвили вместе с ним в нужном тоне, с соответствующим переживанием повторяет те же слова и указывает:

— Его оклик должен быть глухим, как громкий шепот.

Затем Марджанишвили вслед за Франциско повторяет: «Нет, сам ответь мне; стой и объявись».

Актер не уверен в естественности тона и настроения, и Марджанишвили помогает ему. Так заботливая мать учит ребенка крепко стоять на ногах. Это необходимо для начала. В дальнейшем, по ходу действия, актер сам найдет нужный тон и создаст требуемое настроение.

Началу Марджанишвили всегда придавал большое значение. В данном случае он стремился к тому, чтобы не только Бернардо и Франциско испытали волнение и тревогу, но чтобы это распространилось и на участвующих в последующих сценах Горацио, Марцелло, Гамлета и других действующих лиц. Обрисовывая создавшееся положение, режиссер пытался словом воздействовать на актера, на его фантазию, активизировать внутреннюю природу его, привести в движение его мысль и при этом всем своим существом, движением, мимикой создавал необходимое настроение.

Постановка «Гамлета» была чрезвычайно ответственной, она требовала большой режиссерской работы. Поэтому Марджанишвили подходил к ней с особой тщательностью, обращая внимание на мелкие детали. Надо также принять во внимание, что актеры были хорошо знакомы с произведением, что у них до репетиции имелось достаточно времени на обдумывание ролей. Но бывало, Марджанишвили приступал к репетиции сейчас же после чтения текста пьесы и так спешил, что актер едва успевал осмыслить роль и ясно представить себе воспроизводимый им образ героя. Часто причина этого крылась в отсутствии времени. В таких случаях все зависело от самого актера. Если он не был наделен особенным талантом, то и не мог выявить нужного чувства, совпадающего с преподанным ему тоном спектакля. Такова уж природа актера: он обычно не выражает своих чувств, когда нет необходимой сценической обстановки, иначе говоря, не ясно определены психологическая сторона роли, взаимоотношение с партнером и т. п. Однако когда над головой стоит такой требовательный режиссер, как Марджанишвили, когда товарищи по сцене следят {211} за игрой, актерское самолюбие вынуждает мобилизовать все свои эмоции, если даже актер не подготовлен к этому.

Но насилие над собою, «мускульное напряжение» и внешняя передача чувств, конечно, не могли удовлетворить Марджанишвили. В таком случае, то есть когда у актера не хватало времени на обдумывание роли, когда у него не оказывалось творческой инициативы и он проявлял пассивность или был неопытен, Марджанишвили прибегал к показу, чем актеры пользовались по-разному. Для одних это был только импульс, способствующий активизации их собственного творческого процесса, для других — показатель путей и средств выявления таящихся в них эмоций, для третьих же это являлось стимулом к простому подражанию.

Творческая фантазия актера по-своему преломляла показанное режиссером: все зависело от индивидуальных особенностей, таланта и старания. Иногда во время показа Марджанишвили имел дело с актером, особенно сильно обладавшим способностью подражания, он добросовестно повторял готовый кусок роли, а то и всю роль целиком. В таких случаях режиссер как бы навязывал ему собственное понимание роли. Но если актер в начале же работы проявлял хотя бы зачатки самостоятельности, режиссер давал им возможность широко развиться. Чувство, выраженное актером, прежде всего нужно было ему самому как своеобразный камертон, чтобы с самого начала взять правильный тон и создать общее настроение. Именно поэтому Марджанишвили с первой же репетиции всячески помогал актеру проявить чувство. Но это было только начало. Режиссер знал, что из этой искры разгорится пламя. Кто с самого начала, во время работы за столом, открывал все свои чувства, тот в последующем развивался весьма незначительно или совершенно прекращал расти.

Если режиссер замечал, что актер стал на определенный путь и намеревается создать интересный образ, пусть даже иной, не похожий на тот, который был им самим осмыслен, то он не только не мешал ему, а наоборот, сам следовал за ним, незаметно оказывая помощь. Следует оговориться, что это бывало в том случае, когда понимание актером роли не противоречило общей режиссерской трактовке пьесы.

Помогать же актеру в создании образа Марджанишвили умел так незаметно и с таким мастерством, что исполнителям казалось, будто каждый из них создал сценический образ совершенно самостоятельно. Когда актер уверял меня, что роль {212} им сделана самостоятельно, мне приходилось только удивляться, ибо я знал, как ему помогал в этом Марджанишвили. Такую же помощь оказывал он драматургу, художнику, композитору.

Лично мне Марджанишвили наибольшую помощь оказал во время работы над ролью Гамлета, но при этом он никогда не подавлял моей воли и не навязывал чего-либо противоречащего моим вкусам. Быть может, я ошибаюсь, полагая, что он предварительно так же осмыслил образ Гамлета, как его трактовал я. Однако нельзя сказать, что я заранее намеревался создать именно этот образ, ибо он сначала рисовался в моем воображении совершенно иначе. То же самое, видимо, частично испытывал и режиссер, ибо в процессе репетиций он мог, по мере обнаружения индивидуальных качеств актера, неожиданно изменить намеченный образ.

Есть такие роли, которые ясны вам с первого же знакомства и вы их можете сыграть именно так, как представляли себе с самого начала. Не так обстоит дело с ролями в шекспировских пьесах, тем более с Гамлетом, каждое слово которого может звучать с разными оттенками.

Заметив, что я стал на какой-то определенный путь и создаю совершенно оригинальный образ Гамлета, Марджанишвили, как было сказано выше, не только не оказал мне противодействия, но, наоборот, обрадовался и, помню, даже не разрешил режиссеру сделать какое-то замечание:

«Дай ему возможность действовать самостоятельно», — остановил он его.

Это произошло в начале репетиций. После этого он стал рядом со мною, иногда водил меня за собой, показывая при этом некоторые мизансцены, и таким образом помогал мне в разработке и углублении задуманного образа. Он лелеял меня, как ребенка, подсказывал и ободрял. Когда замечал что-нибудь хорошее в моей игре, лицо его сияло, глаза искрились и он воздавал мне чрезмерную хвалу. Так продолжалось в течение всей работы. Таким образом Марджанишвили возбудил во мне стремление к исканиям нового, развил трудолюбие, вселил смелость, упрочил во мне веру в собственные силы.

Когда текст пьесы был исправлен и полностью истолкован, а тон спектакля найден и закреплен, Марджанишвили считал работу за столом законченной. С течением времени он все меньше задерживался за столом. Если в первый период своей работы в театре Руставели он уделял много внимания {213} работе за столом и относительно детально разбирал все, связанное с постановкой, то после создания театра его имени он обычно недолго останавливался на раскрытии и обработке отдельных образов и более быстрыми темпами переходил к прямому действию (мизансценам). Сначала мне казалось, что причиной этого являлся недостаток времени. В первом сезоне Марджанишвили оформил восемь постановок: вот и спрашивается, где у него была возможность месяцами просиживать за столом? Но дело оказалось вовсе не в отсутствии времени. Это я выяснил, внимательно наблюдая за процессом его работы. Он, оказывается, сознательно не находил нужным долго задерживаться за столом, ибо считал, что детальный разбор текста перегружает голову актера и ослабляет его творческую волю. Марджанишвили знал, что главное в творчестве актера — действие, во время которого происходит более естественное и полное раскрытие художественного образа. В некоторых случаях он вовсе избегал работы за столом и начинал прямо с мизансцен, на ходу отделывая сцены. Но это бывало не в начале пьесы, а где-нибудь в середине ее или в конце, когда психологическая сторона спектакля была ясна и оставалось отработать какой-либо эпизод.

Увидя во время работы за столом, что актер проявил хотя бы зачаток правдивого чувства, Марджанишвили старался посредством соответствующих мизансцен, в логическом и последовательном действии еще более раскрыть, углубить и развить это чувство, сделать его наиболее искренним. Чем гармоничнее было действие актера в отображении характера и природы данного образа, тем больше режиссер способствовал искренности в игре, проявлению правдивого чувства. Чувство всегда находится во взаимодействии со сценической игрой. По мере того как растет и все более искренним и правдивым становится чувство, действие приобретает большую естественность, выразительность и полнокровность. Поэтому Марджанишвили обычно торопился перейти к мизансценам. Недостаточность работы за столом (поспешность) он тысячекратно перекрывал той большой помощью, которую оказывал актеру во время обработки мизансцен. Именно здесь и раскрывался во всем своем многообразии его режиссерский талант. Стоя рядом с актером то как наблюдатель, то как помощник, учитель и руководитель, он вел его день за днем от одного куска к другому. Вместе с актером проходил он весь творческий процесс {214} разработки роли до тех пор, пока не заканчивал лепку сценического образа.

Есть режиссеры, которые во время работы за столом очень хорошо раскрывают суть пьесы, образы отдельных лиц, но стоит им только отойти от стола, как вся их дальнейшая работа становится беспомощной. Совсем иное было у Марджанишвили: главная работа у него начиналась лишь тогда, когда актер приступал к действию. В этом он вполне сходился с великим художником русской сцены Станиславским, который считал, что наилучшим анализом пьесы является действие в предлагаемых обстоятельствах, и подтверждал это во всех своих последних высказываниях. Если бы Марджанишвили прожил еще несколько лет, он испытал бы большую радость, узнав, что метод, применяемый им в работе с актером, оказался подтвержденным также выводами Станиславского, полученными в результате большой творческой и экспериментальной работы, которую тот проводил в течение всей своей театральной жизни.

### II

Марджанишвили никогда не приносил из дому заранее намеченных мизансцен, как это делают некоторые режиссеры, искусственно навязывающие их актерам. Его мизансцены создавались непосредственно в работе. Поэтому они отличались своей естественностью и способствовали правильному раскрытию художественного образа. Так было, например, при работе над «Королем Лиром». Стремясь создать естественную обстановку и тем самым добиться в игре актера искренности и правдивости, Марджанишвили заметил Акакию Хорава, исполнявшему роль Лира:

— Представь себе его в необычайно возбужденном состоянии, ибо он должен предпринять совершенно новый, необычный для него шаг. Все свое королевство он должен разделить на три части и передать своим дочерям. Абсолютный властитель королевства, чьи воля и желание до сих пор являлись законом для всех, Лир должен полностью отказаться от всякой собственности. Предпринимая такой великодушный шаг, он проникается торжественным настроением. Бодро и торжественно выходит он на сцену, где собрались все те, в отношении которых он проявляет благотворительность и щедрость. Вот король уселся в кресло. Перед ним — пылающий камин, у которого разлегся английский дог. Король окружен дочерьми {215} и их женихами. У его ног сидит любимая дочь — Корделия. Обстановка и люди, смотрящие в глаза Лиру и готовые исполнить любое его желание, способствуют еще большему проявлению его великодушия. В подобном окружении и при таком настроении начинает Лир свой первый монолог.

Как мы видим, Марджанишвили не посадил Лира на трон и не облек его в королевские регалии (венец и мантию), что часто вынуждает актера к торжественно-патетическому тону, а усадил его в кресло и с самого начала придал ему психологически совершенно естественный вид.

В режиссерской работе над «Королем Лиром» были и другие, более замечательные и интересные, моменты, но я умышленно привел эпизод, связанный с первой мизансценой, ибо правильный тон, взятый с самого начала, часто является ключом для раскрытия художественного образа, всей роли.

Такого мастера мизансцен, как Марджанишвили, по-моему, редко можно было встретить среди режиссеров; ни в каких спектаклях других театров я не видел подобных мизансцен, и оставалось только удивляться тому, как быстро, будто даже не осмысливая до конца, он находил самые разнообразные сценические положения. Вероятнее всего, это являлось плодом его богатейшей фантазии.

Следует подчеркнуть, что мизансцены Марджанишвили никогда не бывали трафаретными, притянутыми, несоответствующими обстановке и стилю всего спектакля.

Весьма характерным для Марджанишвили, как художника, свойством была быстрая, если так можно выразиться, творческая возбудимость: малейшая причина вызывала взлет его фантазии. Эта причина могла таиться в художнике, композиторе, авторе пьесы, в актере, причем актер чаще всего служил импульсом, приводившим Марджанишвили в такое состояние, при котором он находил замечательные штрихи как для пьесы в целом, так и для отдельных положений.

Однажды мы репетировали первую картину третьего акта «Уриэля Акоста»[[99]](#footnote-21). Этот акт не был еще доделан до конца. Действие началось хорошо, в приподнятом настроении. Шла сцена встречи матери с Уриэлем (У. Чхеидзе). Слепая мать, братья, Юдифь (В. Анджапаридзе), протянув к Уриэлю руки, умоляют его отказаться от своего учения. Начинается монолог впавшего в отчаяние Уриэля. Монолог усиливается музыкой. {216} Воинствующий мыслитель временно терпит в Уриэле поражение. Им овладевает человеческая слабость, он устремляется в синагогу, чтобы отречься; за ним следом, в сопровождении его братьев, бежит слепая мать. Напряженность достигает высшей точки. Сцена захватывает Марджанишвили, он всецело находится под впечатлением игры актеров. Пламенный взор его устремлен на них.

На сцене осталась Юдифь. Актриса останавливается, так как конец картины еще не готов. Она уверена, что Марджанишвили прекратит репетицию и начнет обрабатывать концовку, но… режиссер подбегает к Юдифи, просит суфлера подать слова, а дирижера — продолжать музыку. Он подводит Юдифь к стулу, помогает подняться на него, указывает на условное окно: там по улице идет Уриэль. Марджанишвили играет вместе с актрисой. Вот он поднял ее руку и направил к окну — к Уриэлю. Следуют слова Юдифи: «Остановился… Боже! Обернулся! Колеблется… куда он повернет?» При этих словах Марджанишвили перегнул назад корпус актрисы, поднял выше вытянутую руку. В лице, во всем существе Юдифи выражается глубокое душевное волнение. Она — в ожидании. Вдруг восклицание: «Идет… Идет, направился к синагоге». И ослабевшее тело Юдифи падает, как бы повисая на спинке стула.

Тут трудно было выяснить: что режиссер показывал Верико Анджапаридзе, чем он помог ей, ибо оба они играли вместе — параллельно. Все это происходило с величайшей быстротой; Марджанишвили представлялся мне скульптором, который держал в руке материал и самозабвенно лепил необходимый ему образ. Тут некогда было думать не только актеру, но и режиссеру. А ведь требовалось, как установлено традициями, чтобы режиссер спокойно пояснил и согласовал с актером текст, предварительно обусловив мизансцену. Нет, в тот момент Марджанишвили не стал заниматься разъяснениями, чтобы не утратить чувства и того огня, который зажгла в нем предшествующая сцена, иначе говоря, всего того, что является главным в этой картине, что вызвало в нем творческую энергию. Если бы в этом месте режиссер замедлил темп действия, возможно, был бы потерян найденный им вместе с актрисой естественный трагический пафос, — он, конечно, не сумел бы продолжить после перерыва работу с таким же вдохновением, и его творение приняло бы совершенно иной характер.

{217} Здесь же необходимо отметить одно интересное явление: с первого взгляда могло показаться, будто Марджанишвили указал актрисе необходимое движение, но, присмотревшись к игре Анджапаридзе в этой сцене, можно было убедиться, что ее жесты — самостоятельные. В этот миг Марджанишвили как бы растворялся в актере, режиссер и актер дополняли друг друга.

Считаю нужным отметить, что с такой интенсивностью, как бы не обдумывая, Котэ Марджанишвили работал только с такими артистами, как Верико Анджапаридзе, ибо они с ним были связаны теми невидимыми нитями, которые иногда возникают в процессе продолжительной совместной работы талантливых людей. При таком творческом взаимодействии уже излишни какие-либо объяснения, не нужен и показ. Режиссер и актер будто не видят и не слышат друг друга, и в то же время ни одна даже самая мельчайшая черточка не теряется, не ускользает от их внимания. Конечно, приведенная сцена представлялась ясно и Марджанишвили, и Анджапаридзе. Может быть, поэтому в ту минуту с такой поразительной быстротой рождались мизансцены, движения, жесты.

Подобных случаев в практике режиссерской работы Марджанишвили я наблюдал немало, однако истолковывать это как творческий метод считаю невозможным. Конечно, Марджанишвили умел работать медленно и спокойно. Так, например, сцену проклятия в том же «Уриэле Акоста» он переделывал несколько раз. Однако при разработке мизансцен он действовал в большинстве случаев так, как было сказано выше.

Наиболее детально режиссерскую работу Марджанишвили можно проследить по третьему акту «Уриэля Акоста».

Еще до того как на сцене появляется Бен-Акиба (Ал. Жоржолиани), который должен приступить к допросу Уриэля (эта сцена происходит перед синагогой), встречаются де Сильва (Ш. Гамбашидзе) и де Сантос (Ал. Имедашвили). Выражая тревогу в связи с предстоящим допросом Уриэля, де Сильва желает, чтобы он закончился благополучно.

Режиссер расположил перед синагогой две группы евреев, каждую из четырех-пяти человек. В обеих группах усиливается движение, слышен говор, носящий характер прений. Становится ясно, что люди спорят об Уриэле. Вскоре прения принимают ожесточенный характер. Движения становятся более быстрыми и резкими, прения переходят в протяжный гвалт, в движениях уже чувствуется нервозность, слышатся крики. Седобородые {218} люди охвачены религиозным фанатизмом. То один, то другой спорщик выделяется из толпы, жестикулирует, старается перекричать других… Это — ослепленная толпа, толпа, чье озлобление дошло до крайнего предела, до той грани, когда люди теряют человеческий облик. Но чувство меры никогда не изменяло Марджанишвили. Режиссерская рука вовремя выводит де Сантоса, который призывает всех к порядку, возвещая, что изволит выйти мудрый Бен-Акиба — этот представитель религиозного фанатизма и консерватизма.

В массовой сцене участвовало не более десяти лиц, но создавалось такое впечатление, будто перед вами действует большая толпа фанатиков, ибо каждого участника толпы Марджанишвили наделял определенным движением руки и всего корпуса, соответствующей мимикой. Каждый фанатик представлял собой законченный образ, запечатлевавшийся в памяти зрителя. Когда я смотрел на эту группу, мне казалось, что это были изваянные великим скульптором совершенные образы, которые мысленно переносили меня в древний Израиль. Перед моими глазами оживали отделенные от нас многими столетиями библейские образы израильтян. Подлинным творцом этих образов являлся Марджанишвили, который был способен из маленького и незаметного создавать большое и выразительное.

Разве упомянутая выше сцена встречи Уриэля с матерью не напоминала творение скульптора? С одной стороны слепая мать (А. Кикодзе, Е. Донаури), ее младшие сыновья, братья Уриэля: Иовел (С. Челидзе) и Рувим (С. Закариадзе), сидящая у ног матери Юдифь, протягивающие руки к Уриэлю с мольбой отказаться от своих идей. С другой стороны — стоит человек с ясным рассудком, переживающий трагедию. Мы видим, как в нем временно терпит поражение воинствующий мыслитель. Он не выдержал и не устоял перед мольбой возлюбленной и слепой матери, перед жалобами преследуемых по его вине братьев. Впав в отчаяние, он произносит: «Моя слепая мама, смежи свои погасшие очи, я пойду, я иду» — и бежит со сцены, чтобы принести в жертву чувству любви свою веру.

Композиция мизансцен Марджанишвили увлекала и очаровывала нас не только в классике, но и в современных пьесах. Возьмем хотя бы одну из сцен пьесы Толлера «Гоп‑ля, мы живем!».

Темница. Десять дней ждут люди смертного приговора. Они уже, по существу, представляют собой комок нервов. Каждое движение за дверью, даже отдаленный шаг, заставляет {219} их вздрагивать. Один из арестантов жаждет курить. У другого случайно нашлась папироса. Этого Марджанишвили вполне достаточно. Он внезапно выключает всех из ожидания смерти. Всех действующих лиц охватывает острое желание хотя бы один раз затянуться. Желание курить поглотило все.

На длинную скамью присела фрау Меллер (Е. Донаури); перед ней на стуле, закинув ногу за ногу, поместился Карл Томас (У. Чхеидзе, Ю. Зардалишвили). Справа от Карла Томаса, припав на одно колено и протягивая руку к папиросе, с нетерпением смотрит на фрау Меллер Кильман (Ш. Гомелаури). Справа от фрау Меллер разместился Альберт Кроль (Ш. Гамбашидзе). Между ним и Карлом Томасом, опираясь на их плечи, стоит самая молодая из узников — Ева Берг. Она возбужденно глядит на всех остальных и ждет.

Все они забыли о смерти, все ждут своей очереди получить на одну затяжку папиросу, которая сейчас для них — отрада и своего рода благо. На хмурых, измученных лицах впервые за десять дней мелькает улыбка. Она усиливается, переходит в смех. Вот единственная папироса во рту у фрау Меллер. Все затаили дыхание. На минуту обреченные на смерть люди сделались счастливыми. Это были образы, изваянные рукой скульптора. У других режиссеров эта сцена, возможно, прошла бы незаметно, ибо автор мимоходом говорит о папиросе.

Заострив внимание на эпизоде с папиросой, Марджанишвили внес во все действие свет, яркий луч, показав, что и у обреченных на смерть людей может быть счастливое мгновение. В то же время он заставил зрителя острее прочувствовать их трагедию и передохнуть от напряженного ожидания.

Марджанишвили был не из тех режиссеров, которые при разработке мизансцен удовлетворяются только красивым расположением предметов и лиц, изяществом линий, полученных в результате такого расположения. Его мизансцены, как мы указывали выше, создавались непосредственно в процессе работы, в зависимости не только от роли, но и от индивидуальных качеств актера, что давало ему возможность действовать в естественной и выгодной для проявления своего творческого намерения обстановке.

Создание естественного окружения было одной из главных причин того, что в спектаклях Марджанишвили весьма редко встречались трафаретные, схематичные действующие лица, штампованные ходячие манекены. Герои его спектаклей были {220} люди с живыми чувствами, образы, богатые красками. В связи с этим я хочу вспомнить одну сцену из «Отелло». Сама эта пьеса мне кажется наиболее сценичной из всех трагедий Шекспира. Поэтому ее часто играли и играют не только выдающиеся, но и средние актеры. Одних привлекала благородная и пламенная натура мавра, других — экзотическая сторона роли, а также то обстоятельство, что она, несмотря на ее трудность в смысле исполнения, наиболее выгодна для показа актерских возможностей. Выдающиеся актеры создали определенный сценический образ Отелло. Затем в продолжение десятков лет этот готовый образ механически повторялся другими.

Работая над «Отелло», Марджанишвили старался обогатить роль мавра живыми красками, воплотить в ней облик живого человека. Для примера я коснусь лишь одной сцены из этой постановки — появления Отелло в сенате. Репетируя эту сцену, Марджанишвили часто взывал к Шалве Гамбашидзе, игравшему роль Отелло: «Покажи зубы, покажи мне зубы», т. е. покажи широкую улыбку. Почему это понадобилось режиссеру? Потому что он знал, что в жизни Отелло произошло необычайное, имеющее для него величайшее значение, событие. Этот прославленный воин и в то же время чуждый Венеции человек, человек иного племени, мавр, осчастливлен бескорыстной любовью одной из красивейших венецианок — Дездемоны. Она не только красива, но и совсем молода, тогда как Отелло уже перешагнул за средний возраст и приближается к закату. Дездемона — человек другой среды, иного положения. Однако она, принадлежа к наиболее отличившемуся аристократическому роду, Венеции, не останавливается ни перед какими препятствиями и бежит из собственного дома, становясь женой Отелло (между прочим, это свидетельствует о твердом, самостоятельном характере Дездемоны).

Как же после всего этого можно полагать, что Отелло, несмотря на всю свою сдержанность, не проявит в какой-то степени чувство беспредельного счастья, пришедшего к нему всего несколько часов тому назад? Пусть он даже желает скрыть это личное, интимное чувство, оно все же невольно даст о себе знать в его движениях, жесте, во взоре, в каждом его слове. Жизнь Отелло приобрела совершенно иной смысл, он словно помолодел, и для него началась настоящая, еще не пережитая им весна жизни. Любовь Отелло к Дездемоне несравненно более высока и идеальна, чем обычная любовь. Это {221} та любовь, которая получена им в награду за все его страдания, подвиги. Потеря ее приводит его к страшному злодеянию. Это большое чувство служит основой всех действий Отелло в сенате, им согрето каждое слово известного его монолога. Правда, этот воин нужен сенату, но и влияние Брабанцио тоже велико. Своим красноречием Отелло не мог удивить поседевших в дискуссиях сенаторов. Теплоту и убедительность его словам придавало чувство. Оно заставило его говорить с необычайной искренностью, что и очаровало присутствующих.

Насколько велика и идеализирована с самого начала любовь Отелло к Дездемоне, настолько же оправдана впоследствии их катастрофа. Несмотря на то, что за Отелло, входящим в сенат, следовал угрожавший ему арестом озлобленный Брабанцио, с которым не так-то легко было бороться, мавр (Гамбашидзе) улыбался. Он чувствовал себя невиновным, он надеялся также, что его выручат заслуги перед Венецией, и, наконец, он был рыцарем, который может бороться и защищать свою любовь. И если Отелло все же чувствовал серьезность создавшегося положения, ответственность за свои действия, то это только усиливало в нем бодрость и способность к борьбе. Поэтому вполне естественным было улыбающееся его лицо и бодрое, оптимистическое расположение духа. Такое режиссерское толкование обогатило роль живыми чувствами и красками, сделавшими появившегося в сенате Отелло яркой личностью, живым человеком. Всю эту сцену Гамбашидзе провел в бодром, мужественном тоне, сохраняя в то же время простоту и искренность.

В связи с этим я хочу вспомнить еще одну сцену из «Отелло», которая, возможно, оказалась незамеченной многими, ибо не блистала особенной красотой или большим размахом, а пленяла лишь своей исключительной простотой и искренностью.

Вот содержание этой сцены: Дездемона упрашивает Отелло восстановить Кассио на службе. Она садится на колени Отелло и, ласкаясь, упрашивает его. Во время диалога рука Дездемоны то обвивает шею Отелло, то касается его головы, словно она желает распутать курчавые волосы. Дездемона ласкает его, как ребенка. Преисполненный счастьем, улыбающийся Отелло смотрит на любимое существо. Это лишь второй день их супружеской жизни, день счастливой, светлой любви. Эта сцена, в которой было столько неподдельного чувства, такая интимность отношений, духовная близость и чистота {222} двух существ, связанных супружеством, навсегда осталась в моей памяти. Она осталась в памяти, главным образом, потому, что редко приходилось видеть на какой-либо другой сцене такие простые и человеческие отношения между Отелло и Дездемоной. Наоборот, между ними, если не всегда, то часто, чувствовалось расстояние. С одной стороны стояла покорная и скромная, вместе с тем напряженная Дездемона, а с другой — восхищенный ее красотой или сходящий с ума от ревности Отелло. Так в описанной сцене образам Отелло и Дездемоны была придана высокая человечность.

Как в трагедии, так и в драме у Марджанишвили неизменно проявлялся его темперамент, через который он мог весьма несложно и просто показать духовный мир действующих лиц. Замечательная сцена, описанная выше, конечно, являлись не только заслугой Марджанишвили. Он выбрал удачную мизансцену, которой умело воспользовались Ш. Гамбашидзе и исполнительницы роли Дездемоны Нуну Мачавариани и Е. Сибила, искренне и просто воспроизведшие эту картину. Надо сказать, что игра Ш. Гамбашидзе всегда характеризовалась простотой и естественностью. То, что достигается актерами в пору зрелости, когда развивается и кристаллизуется вкус, было его врожденным свойством. Гамбашидзе никогда не был одержим болезнью фальшивого пафоса. Конечно, простота бывает разная. Есть, например, простота вульгарная, грубая, граничащая с невоспитанностью и нахальством. Простота Гамбашидзе всегда отличалась благородством.

Несмотря на то, что спектакль «Отелло» был решен Марджанишвили оригинально и интересно, к сожалению, эта постановка не сохранилась на грузинской сцене. Здесь в известной степени сыграла роль тяжелая болезнь, перенесенная Марджанишвили, у которого ввиду этого не хватило сил привести в исполнение все свои замыслы. Спектакль получился не вполне отделанным, ибо в нем не хватало того темперамента и остроты, которыми характеризовались все остальные осуществленные Марджанишвили постановки трагедий.

### III

На репетициях я редко видел Марджанишвили в состоянии спокойствия. Так бывало лишь в тех случаях, когда репетиция проходила вяло и актеры играли нехотя, без подъема. {223} Марджанишвили тогда сидел молча, как бы безучастно следя за игрой. Совсем иным выглядел он, когда актеры играли с чувством и репетиция шла в приподнятом настроении.

Казалось, этот человек утраивался. Как талантливый полководец во время сражения, он успевал бывать везде, всегда находясь рядом с тем, кому приходилось туго. Беспокойный искатель, он горел одним огнем с актером. Его репетиции отличались богатой изобретательностью, были полны неожиданностей. У тех, кто в таких случаях наблюдал за ним во время работы, создавалось впечатление, будто у него не хватала терпения, будто он спешил скорее закончить определенную часть пьесы, потому что в его сознании уже возникали последующие сцены, его богатая фантазия перегоняла его в работе и безостановочно влекла вперед.

Но, как я отметил выше, ничто так не увлекало его во время репетиции, как хорошая игра актера. Она зажигала его, он оживал и совершенно преображался; лицо озарялось, глаза блестели огнем молодости. В такой момент весь репетиционный зал, затаив дыхание, с величайшим напряжением наблюдал за объятым творческим огнем режиссером, который с поразительной изобретательностью создавал изумительные мизансцены, лепил выразительные образы. Этот человек, ниже среднего роста, метался по сцене, на лоб его падали лежащие в беспорядке серебристые волосы, в глазах сверкали молнии, он метал искры, которые зажинали актера. Подбегая к одному, он уточнял мизансцену, другому указывал более правильные движения. Иногда с засученными рукавами он стоял у режиссерского стола как натянутый лук или был обращен всем корпусом вперед — к актерам. Сжатой в кулак правой рукой показывал актеру или дирижеру ритм движения, речи, музыки, а левой рукой то и дело поправлял волосы или же, не глядя, шарил по столу, ища папиросу. Он повышал голос, сердился, а через несколько минут, особенно когда был доволен репетицией, глаза его с необычайной теплотой и гордостью смотрели на актеров.

Если репетиция шла вяло, он сердился, в большинстве случаев поддельно, можно сказать, разыгрывал рассерженность и таким образом оживлял репетицию, добиваясь необходимого настроения.

Когда актер бывал излишне напряжен и это мешало непосредственной и естественной игре, Марджанишвили прерывал {224} репетицию какой-либо шуткой, заставлял оркестр исполнить развлекательную музыку или начинал беседовать о чем-нибудь постороннем. Незаметно выключая внимание актера и разряжая его напряженность, он затем продолжал репетицию.

Часто его самого настолько увлекала игра актера, что он вместе с ним переживал роль. Верико Анджапаридзе вспоминает: «Однажды, читая монолог Гамлета “Быть или не быть?”, Котэ взял меня за руку и сказал: иди сюда, стань со мной рядом и смотри. Во время чтения монолога он все время держал меня за руку, и я никогда не забуду его влажной от волнения руки». Этот факт лишний раз говорит о том, что Марджанишвили, как режиссер, обладал огромной эмоциональностью. Но повторяю, во время репетиции он никому не навязывал своего понимания ролей, если его к этому не вынуждали обстоятельства.

Как я уже упомянул, лично мне Марджанишвили оказал самую большую помощь в работе над Гамлетом и с течением времени предоставлял мне все больше свободы. Случались и такие роли, в которых я бывал предоставлен самому себе, например, Кваркваре, Ченчи (эту роль я подготовил с молодым режиссером, а Марджанишвили затем прокорректировал пьесу в целом и произвел окончательную ее редакцию) и частично Яго.

Репетируя эти роли, я делал многие мизансцены самостоятельно, причем каждый раз за мной наблюдал Марджанишвили. Если бы мне и дальше посчастливилось работать с ним, вероятно, я получил бы еще большую свободу.

Это явилось результатом того, что я воспринял стиль его работы: во-первых, заранее чувствовал и предугадывал все то, что он замышлял, а во-вторых, как актер я накопил немалый опыт, и по мере того как шло время, моя работа с Марджанишвили становилась все более плодотворной, ибо это было уже сознательное, гармоничное сотрудничество.

Когда все мизансцены бывали готовы, а пьеса сценически достаточно усвоена, Марджанишвили старался сокращать репетиции, боясь, как бы актерам не надоела пьеса и чтобы словесный текст, часто повторяемый на репетициях, не лишился непосредственности. В таких случаях назначалась генеральная репетиция.

Чем труднее и ответственней был спектакль, тем многостороннее проверялась всякая деталь. Возьмем для примера {225} постановку «Гамлета». Марджанишвили потратил несколько вечеров на проверку костюмов, грима и установку освещения, несмотря на то, что декорации уже были установлены и заблаговременно тщательно проверены. Только после этого началась генеральная репетиция. Предварительно каждому актеру было посвящено по одному вечеру. Таким образом, на весь спектакль понадобилось четыре дня. Даже на первой генеральной репетиции он вносил поправки, и только вторая шла как спектакль, без заминок.

На первых генеральных репетициях, где присутствовали гости, Марджанишвили вел себя более беспокойно и нервозно, чем на обыкновенных: часто вбегал из партера на сцену: то поправлял актеру мизансцену, то устранял технические неполадки, то заставлял убирать со сцены какие-либо части декорации и обстановки, чтобы максимально разгрузить ее. Он кричал, стучал звонком по столу или закуривал, ломал и давил наполовину выкуренную папиросу, словно вымещал на ней злобу. Кто не был знаком с работой Марджанишвили, мог подумать, что пьеса совершенно не подготовлена, но после таких генеральных репетиций премьера шла стройно и чисто.

Вообще на репетициях, тем более на генеральных, у Марджанишвили был исключительный порядок. Здесь господствовали только его воля и желание; он требовал от каждого абсолютного повиновения. Актеру, опоздавшему на репетицию, предпочтительнее было часами выжидать окончания работы, чем приоткрыть дверь в репетиционный зал и показаться на глаза Марджанишвили. Не только опоздание, но даже переход в зале с места на место во время репетиции был строго запрещен, тем более шушукание или шум, мешающие актеру сосредоточить все внимание на работе.

Для того, чтобы представить, как все остерегались вызвать замечание и, особенно, навлечь на себя гнев Марджанишвили, достаточно вспомнить один случай.

С начала второго акта «Гамлета» запрещено было всякое движение за кулисами, так как этот акт начинался монологом «Быть или не быть?». В это время, кроме технического режиссера и, кажется, двух рабочих, никого за кулисами не бывало. На одной из генеральных репетиций гонг, возвещавший о начале, застал на сцене режиссера-сопостановщика пьесы, который поправлял обстановку. Он направился со сцены в партер через мостик, но началась музыка и вместе с тем раскрылся {226} занавес. Чтобы своим движением не нарушить тишину и не помешать ходу пьесы, режиссер простоял всю картину на мостике, прижавшись к перилам нижней ложи.

Опоздавшие гости вынуждены были ждать окончания акта в коридоре театра, так как малейший шум вызывал удар по столу звонком и крик Марджанишвили: «Закройте двери!» Ему было все равно, кто был этот посетитель.

Конечно, каждый старался не попасть в неловкое положение. Однако самые большие неприятности на генеральных репетициях бывали у ведущего технического режиссера и его помощника. При малейшей заминке в ходе репетиции Марджанишвили вызывал того или другого и, как обвиняемого на суде, заставлял держать ответ. Работать у Марджанишвили помощником на генеральных репетициях было очень тяжело.

После генеральной, как принято вообще, Марджанишвили назначал корректурные репетиции, на которых, в большинстве случаев, вносил незначительные поправки. При этом очень редко он лишал какого-нибудь актера порученной роли, всегда добиваясь, чтобы актер хотя бы приблизительно дал требуемый сценический образ. За десять лет нашей совместной работы Марджанишвили снял с роли не более двух-трех человек.

На премьере Марджанишвили становился совершенно другим. Беспокойствия, нервозности как не бывало. Теперь он уже совершенно спокоен и даже ободряет нервничающего актера. Помню, как на премьере «Отелло» он шутливо танцевал, стремясь развлечь актрису Нуну Мачавариани, удрученную тем, что ее платье случайно облили жидким клеем. Если актер допускал в спектакле какую-нибудь оплошность или промах, Марджанишвили не бросал ему упрека, даже не давал почувствовать своего недовольства. Отчет с оплошавшего актера требовался на второй или третий день, во время разбора спектакля. Тогда Марджанишвили бывал беспощаден. Но зато как щедро он расхваливал актеров, хорошо проведших свою роль!

Бывали у Марджанишвили и слабые спектакли, но трафаретные — редко. Как бы плох ни был спектакль, в ряде мест его все же блистал талант режиссера, чувствовалась большая фантазия, и мы испытывали волнение и радость, которые вызывает в нас истинное искусство.

{227} Говоря о постановках Марджанишвили, прежде всего следует отметить одно положительное их свойство, которое ярко дает о себе знать лишь в спектаклях выдающихся режиссеров и без которого не может быть великого режиссера и, кажется, художника вообще. Речь идет о внутреннем ритме спектакля.

Что в постановках Марджанишвили способствовало выявлению внутреннего ритма? Прежде всего — весьма своеобразный монтаж пьесы: расположение отдельных сцен, их сменяемость, характер развития, сообразно с которым формировались слово, движение и жест актера, а также создавалось музыкальное и художественное оформление. Но для того, чтобы все это слилось в один живой организм спектакля, с четким и ясным биением пульса — ритмам, необходимы были прежде всего индивидуальные артистические качества Марджанишвили, его эмоционально богатая природа, замечательное чувство ритма и предельная музыкальность, с помощью которых он постигал внутреннюю динамику произведения. Своего рода толчком для выявления ритма мог служить Марджанишвили любой из компонентов спектакля (действие, слово, музыка, живопись). Ритм в его спектаклях часто чувствовался сильнее, чем в самом драматическом произведении.

Если некоторые спектакли Марджанишвили сегодня кажутся совершенно иными, потерявшими свой облик, то причина этого, сдается мне, прежде всего в том, что они потеряли свой внутренний ритм. В них вошло много новых участников, начиная с режиссеров (которые их обновляют), отдельных действующих лиц и кончая статистами, участвующими в массовых сценах. Большинство актеров, независимо от их талантов, по-разному понимает внутренний ритм, внесенный Марджанишвили в каждый из этих спектаклей с самого начала Его прекрасно ощущали их первые участники, ибо созданные имя сценические образы возникли и оформились в процессе создания спектакля. Многие теперешние участники спектаклей, в свое время поставленных Марджанишвили, не знают причины возникновения той или иной мизансцены, не знают ее характера. Поэтому ряд мизансцен, а иногда и целиком вся сцена зачастую кажутся им психологически неправильными, лишенными логического смысла. Иные участники нынешних постановок восприняли лишь внешнюю сторону действия, иначе говоря, только форму. Все это нарушило ритм и цельность {228} спектаклей, чего нельзя возместить участием талантливых актеров.

Лучшие постановки Марджанишвили были монолитны, пролизаны внутренним ритмом, который так цементировал отдельные куски и ансамбль в целом, что режиссер спектакля казался дирижером, чьей железной руке подчинены цельность и выразительность оркестра. Этот внутренний ритм всегда чувствовали актеры, участвовавшие в его спектаклях.

Марджанишвили вообще не мог терпеть отсутствия у актера гармоничности в слове, жесте и движении. Это и не удивительно, ибо он, с одной стороны, как скульптор, ощущал пластичность человеческого тела и потому лепил выразительные и прекрасные лица и группы, а, с другой стороны, так же хорошо чувствовал слово, его музыкальность и ритм текста.

Марджанишвили, проработавший двадцать пять лет на русской сцене, значительно глубже чувствовал природу грузинского языка и его характер, чем некоторые из тех, кто всю свою жизнь провели в Грузии.

### IV

Отличительной особенностью постановок Марджанишвили являлся также той спектакля. Марджанишвили вообще принадлежал к той группе артистов, которые, если можно так выразиться, поют на несколько тонов выше обычного.

В связи с этим невольно возникают в памяти замечательные слова О. Родена, приведенные в книге народного художника Грузии Якова Николадзе «Год у Родена»: «Природа поет, пой и ты, но только громче!»

Мне кажется, в этих словах выражена вся сущность искусства, которое в представлении Марджанишвили никогда не было неизменным фотографическим воспроизведением действительности, а являлось ее художественным отражением, своеобразно обогащенным творческой фантазией художника. Его сценическая правда была намного более острой, подчеркнутой и возвышенной, чем действительность. Он обладал особым глазомером, что было существенным и главным. Вследствие этого он воспроизводил действительность и художественные образы густыми красками в несколько мазков, а не посредством освещения их психологических деталей. В соответствия с этим и тон его спектаклей был возвышенным, праздничным. {229} Спектакль в целом он считал торжеством, праздничным явлением, поэтому все его постановки были богаты красочностью и театральностью в лучшем значении слова.

И он сам знал, что эта театральность и красочность увлекают вас, приносят вам радость, что вы совершенно не чувствуете какой-либо условности. И действительно, зрителей искренне волновала сценическая правда его спектаклей.

Марджанишвили прекрасно понимал, что зритель вполне знаком с условностями сценического искусства и что в то же время его волнует, как действительность, всякое психологически оправданное, искреннее и логичное движение на сцене.

Кто не наслаждался театральностью и красочностью постановки «Овечьего источника», каждый фрагмент которой дышал жизнерадостностью, здоровьем! Эта неподдельная жизнерадостность била ключом на протяжении всего спектакля: и в свадебном шествии, и в прибытии к командору наивных жителей с богатыми подарками, и в танцах, и, наконец, в полыхающем пламени, в пожарище восстания.

Только иногда сцена омрачалась и тень нависала над ней так же, как облако, проползшее по небу, омрачает солнечный день. Таковыми были картины угнетения мирных крестьян-землепашцев, покушения на их жизнеспособность.

Но вот проползла туча, сцена опять озарилась яркими лучами солнца и снова раздался жизнерадостный смех. Эта постепенная смена в спектакле светотеней, особенно ярко проявлявшаяся в «Овечьем источнике», и была самым замечательным в методе работы Марджанишвили. Она занимала в его спектаклях такое же видное место, как в замечательных картинах Рембрандта. Марджанишвили вносил в спектакли светотени не ради красоты. Они всегда бывали оправданы содержанием той или иной сцены.

В начале спектакля перед вами стоит грозный командор (Д. Чхеидзе), и все выглядит хмуро, в мрачных красках. Но достаточно показаться на сцене молодежи: Лауренсии (Т. Чавчавадзе), Менго (А. Васадзе), Фрондосо (Г. Давиташвили). Паскуале (Т. Абашидзе), Барильдо (Н. Гварадзе), и площадь принимает совсем иной вид.

Солнце щедро льет лучи; освещенные темными тонами стены становятся желтыми и синими. Молодежь объята лучами солнца. Жизнерадостный смех звенит на сцене.

В более мягких тонах осуществлена последующая лирическая {230} сцена, встреча возлюбленных — Фрондосо и Лауренсии, Но стоит только появиться командору, как тень снова покрывает сцену и вновь омрачается все вокруг.

Вот другая картина: свадебный поезд Фрондосо и Лауренсии. Старики с ликующими лицами возглавляют процессию, веселая молодежь шутит, поет, играет. Начинается пламенный танец Лауренсии. С непосредственностью, присущей простым людям, участники шествия предаются веселью. Сцена изобилует светом. Но опять появляется командор с сопровождающими лицами, чтобы подавить народное веселье, и снова меркнет свет, хмурятся лица, прерываются жизнерадостный смех и танец.

И так на протяжении всего спектакля: живые силы единоборствуют с несправедливостью и тиранией. Свет борется с тьмой, веселье — со скорбью, чтобы победа в конце концов досталась жизни, чтобы смех осушил слезы.

В последнем акте после убийства командора народ избавляется от угнетателя, обретает счастье. Среди свободных поселян вновь слышатся шутки Менго. Ни всех лицах отражается радость и довольство, раздается жизнерадостный смех.

Если несколько минут назад, в начале восстания, сцена была почти затемнена, то сейчас она полна ярких солнечных лучей. Игрой светотеней отличались все постановки Марджанишвили, но особенно ярко она была осуществлена в «Овечьем источнике». Говоря об этом, я имею в виду тот спектакль, который шел в первые годы на сцене театра имени Руставели. В дальнейшем он никогда не возобновлялся в первоначальном виде. Даже восстановленный при жизни Марджанишвили, он был лишь тенью того чудесного спектакля, который одно время так сильно волновал зрителя и сыграл столь большую роль в жизни грузинского театра.

В этой связи нельзя не упомянуть двух участников спектакля «Овечий источник» — Т. Чавчавадзе и А. Васадзе, и не только потому, что они сыграли в нем исключительную роль, но и потому, что в ролях Лауренсии и Менто наметился их актерский творческий путь. Если Марджанишвили в лице Тамары Чавчавадзе и Акакия Васадзе нашел прекрасных исполнителей ролей Лауренсии и Менго, то они в этих ролях нашли себя, как актеры. Тамаре Чавчавадзе выпала честь быть выразительницей революционного пафоса первой постановки Марджанишвили 25 ноября 1922 года.

### **{****231}** V

Чередования светотеней Марджанишвили достигал искусным монтажом пьесы, путем соответствующего расположения отдельных сцен, с помощью музыки и, как я упомянул выше, умелым освещением. Освещением он пользовался с исключительным мастерством. Но свет в его спектаклях никогда не являлся самоцелью и никогда не использовался только ради красоты, как это часто делали другие режиссеры. Свет у него всегда соответствовал общему тону и характеру тех или иных сцен. Весьма удачно Марджанишвили пользовался светом в спектакле «Гоп‑ля, мы живем!». Он тай умело освещал конструкцию художника Давида Какабадзе, что почти вся пьеса как бы делилась на кадры. Свет в различных сценах совершенно менял одноцветные декорации, по-новому выглядели мебель и предметы на столе. Свет давал возможность выделить кадры и переднего, и общего плана в определенных кусках, но, что самое важное, — в освещении был соблюден стиль и характер сценической конструкции, с ее прямыми и ломаными линиями. В третьем акте, оформленном простыми серыми декорациями, Марджанишвили при помощи освещения создавал такое впечатление, будто перед вами первоклассный европейский ресторан. Быстро мелькают кабинет за кабинетом, комнаты радиста и метрдотеля, экран кино; и вновь кабинеты.

Мне приходилось видеть включенный в пьесу экран, но он не гармонировал со сценическим действием, не был органически увязан с ним. Марджанишвили же добился их полной гармонии, потому что пьеса, как мы отметили выше, была разбита на отдельные кадры, и темп ее действия был соразмерен с кино. Экран и сцена в спектакле так искусно сменяли друг друга, что вы не чувствовали разрыва между ними.

Замечательно был использован свет в первом действии спектакля «Гоп‑ля, мы живем!». С поднятием занавеса создавалось впечатление, будто лучи солнца, с трудом пробиваясь в маленькое решетчатое окно камеры, ложатся на ее стены желтыми полосами и бледно освещают лица арестантов. После нескольких кинокадров, которыми начиналась пьеса, перед вами постепенно возникала, словно рождаясь из мрака, холодная, едва освещенная камера с окаменелыми лицами узников. Здесь, в этой тюремной клетке, бледные лучи казались {232} лишь отражением настоящего солнца, настоящей жизни, существующей вне стен тюрьмы.

В этой сцене Марджанишвили показал исключительное мастерство. Вообще же изобретенное им освещение в спектакле можно назвать «светописью». Это не было обычное освещение, ибо, как мы говорили выше, с его помощью Марджанишвили сумел определить характер всей постановки, весь ее стиль. Свет в этом спектакле был так же выразителен, как слово. Он ощущал свет подобно мастерам живописи.

Кино было использовано и в пьесе Карло Каладзе[[100]](#footnote-22), но совсем иначе. Этот спектакль и Марджанишвили, и художница Елена Ахвледиани оформили весьма оригинально. Он был вправлен, как картина, в раму, и хотя Марджанишвили не разбил пьесу на кадры, он все же умело включил в нее кино. Актеры на экране были почти такого же роста, как и на сцене, это делало незаметным смену действий на сцене и экране. Этот спектакль, овеянный революционной романтикой, был очень оригинален.

В тех сценах, где требовалось поднять настроение, Марджанишвили часто использовал освещение как вспомогательный элемент. Характерным примерам этого может служить конец второго акта пьесы «Уриэль Акоста».

Закончилась сцена проклятия. Все покидают Уриэля, и только Юдифь остается с ним. И когда она, ласково улыбаясь оглушенному проклятием Уриэлю, обращается к нему со словами, согретыми радостным чувством: «Теперь ты мой, мой Уриэль, с чистой совестью тебя я отняла у врагов», — свет постепенно усиливается.

Улыбка и слова Юдифи преобразили сцену и словно оживили ее. Встал на ноги павший на колени Уриэль, новой силой наполнилась его душа. А свет все усиливается, взгляд Уриэля устремлен на Юдифь, и кажется, что всю сцену освещает огонь, пылающий в сердцах горячо любящих друг друга Уриэля и Юдифи.

Свет, как и музыку, Марджанишвили использовал также для концовки спектакля. Он не любил печального или упадочного конца и в таких случаях обязательно вносил в пьесу свои изменения. Так, после его исправлений финал пьесы «Гоп‑ля, мы живем!» был дан в бодрых, оптимистических тонах. {233} Самоубийство героя пьесы Карла Томаса вовсе не ввергло в уныние его товарищей, они порицают его малодушный поступок и с революционным пафосом призывают угнетенных к борьбе. Последние слова товарищей Карла Томаса произносились у Марджанишвили при ярком освещении сцены, которое постепенно все усиливалось. При этом все громче звучал оркестр, и, таким образом, режиссер, внеся существенное изменение в идейную сущность концовки пьесы, поднимал настроение, и зритель покидал театр бодрым, преисполненным новой энергией.

Точно так же поступил Марджанишвили и с финалом «Уриэля Акоста». В его переделке Сильва отвечает Сантосу:

Не нарушайте святости мгновенья!  
Вот перед нами два единоверца,  
Которые презрели этот мир.  
Не нам судить. Мы все дрожим от страха.  
Затем что мы убийцы. Не пора ли  
Нам возвестить терпимость, мир, любовь?  
И что такое истинная вера?  
Кто нам ответит? Древние святыни. —  
Увы! — померкли… Пусть же люди сами  
Без принужденья веру избирают,  
Пусть ищут честно, горячо ответ!  
Не вера побеждает, Сантос! Нет.

Слова этого последнего монолога звучат все громче и громче, усиливается и музыка, и с каждым словом все ярче освещается сцена. Эти три компонента спектакля не могут не оказать своего воздействия, не могут не взволновать вас, не придать вам бодрости.

В ваших глазах Уриэль и Юдифь остаются не только невинными жертвами несправедливости и мрака, царствовавших вокруг них — они (это подчеркивает постановщик) пали как борцы. Явившись свидетелем трагедии человеческого мышления, вы все же верите, что идея Уриэля будет жить вечно, жить в других, потому что человеческий разум всегда боролся, борется и будет бороться за свободу, за лучшее будущее. Нет, не чувство жалости к Уриэлю зародилось в вашем сердце! Вы испытываете какой-то возвышенный трепет, ваше сердце наполняется гордостью, потому что существуют такие сильные {234} духом и одаренные чистым разумом люди, как Уриэль и Юдифь. Вы всем существом с ними, вас глубоко трогает их судьба.

Тот же прием был использован Марджанишвили в конце спектакля «Гамлет». В данном случае как будто нет ничего такого, за что можно ухватиться режиссеру. Как известно, в последнем акте трагедии умирают все главные действующие лица. На сцене господствует смерть. Но для Марджанишвили; достаточно слов Фортинбраса (М. Лорткипанидзе): «Пусть Гамлета поднимут на помост, как воина, четыре капитана…». Их сопровождают бодрящие звуки труб и фанфар.

Четыре воина высоко поднимают тело Гамлета, они несут его по сцене не на плечах, а высоко подняв над головой. При этом знамена в знак почести склоняются. Всю сцену заливают потоки света, все принимает торжественный вид. Начинается новая жизнь; Гамлет выступает как жертва, принесенная на алтарь ее преобразования и обновления. Смерть еще больше возвышает Гамлета.

В том-то и секрет режиссерской работы Марджанишвили, что он никогда не выпускал зрителя из театра расслабленным, в угнетенном состоянии. Он считал, что театр должен; вливать бодрость в человека, повышать его жизненный тонус, чтобы он с обновленной энергией возвращался к своей повседневной жизни. Марджанишвили, насколько позволяла пьеса, наделял свои постановки оптимизмом и жизнерадостностью. Он любил яркие краски и воспринимал жизнь во всей: ее многокрасочности. Пессимизм был чужд его натуре, его творчеству. Следует подчеркнуть, что светом, музыкой, всеми компонентами спектакля Марджанишвили с особой силой пользовался в узловых и кульминационных местах пьесы, когда в развитии действия происходит перелом.

Для иллюстрации этого достаточно напомнить некоторые из его постановок. Возьмем хотя бы сцену восстания в третьем акте «Овечьего источника». На затемненной сцене показываются силуэты. Это окаменевшие от скорби крестьяне. Начинается известный монолог Лауренсии, обращенный к ним. Ее изобличительные слова звучат, как звонкие пощечины. Ее слова — болезненные удары по самолюбию. Склонив головы и нахмурившись, стоят перед ней крестьяне, скованные собственной робостью. Но вот усиливается и развертывается монолог Лауренсии, растет и крепнет воздействие ее горьких и {235} правдивых слов. Постепенно разгибаются спины крестьян, уже видны озлобленные лица с воспламененными глазами. Раздаются угрозы и призыв старого Эстевана (А. Имедашвили), огненные возгласы Менго и остальных крестьян. Слышатся приглушенные звуки музыки, которые, постепенно усиливаясь, перерастают в гром. Возмущенные крестьяне вздымают высоко над головами палки, инструменты, все, что попадает под руки. Накопившийся гнев, как полноводная река, прорывает плотину терпения; объятое пламенем восстания и подстрекаемое чувством мести, крестьянство устремляется ко дворцу командора. На зов Лауренсии сбегаются женщины, которые спешат следом за ней на помощь своим мужьям, сыновьям и братьям. Гремит музыка, в нарастающем освещении доминирует красный цвет. Восставшая масса штурмует дворец, выламывает двери. Командора и его приближенных схватывают. Звуки музыки стихают. Озлобленный народ спешит рассчитаться со своим угнетателем. Когда из дворца выводят главного виновника народных бед — командора, Лауренсия первая бросается на него. Одной рукой она хватает его за грудь, другой вонзает острие стилета в самое сердце. Протяжный вздох проносится по толпе, как бы освободившейся от тяжелого груза. Все с восхищением смотрят на Лауренсию. Командор падает на землю.

Со словами — «тиранов больше нет!» Лауренсия преломила стилет на своем колене и отбросила в сторону.

Снова раздаются звуки музыки. Лауренсия вместе с народом, опьяненным победой, начинает головокружительную пляску. В монологе Лауренсии, в постепенном развороте и в темпераментном развитии сцены сказалось огромное мастерство Марджанишвили. Только он мог с такой последовательностью, с таким нарастающим экстазом довести приглушенный тон спектакля до предельно мощного звучания.

Показателем изумительного темперамента Марджанишвили была также сцена на сцене в третьем акте «Гамлета», осуществленная с большой экспрессией и эмоциональной насыщенностью. Нервное, напряженное состояние, чувствовавшееся еще до начала акта, обострил Гамлет (У. Чхеидзе, Г. Давиташвили) многозначительными резкими словами, разящими, как пуля.

На сцене разыгрывается убийство. Встревоженный король (А. Васадзе) вскакивает на ноги. Во дворце — невообразимое {236} волнение; раздаются слова: «Дайте свет! Прекратите представление». На сцене словно разразился ураган: несутся горящие факелы, прижимаются друг к другу испуганные женщины, вооруженная свита окружает короля. Действующие лица в панике бегут со сцены, общую тревогу усиливают волнующие звуки оркестра.

Король и королева (Е. Донаури, Ц. Амираджиби) в сопровождении свиты направляются к дверям, но Гамлет преграждает им путь. Его вызывающий и изобличающий взгляд вынуждает короля вернуться обратно. Это — первая схватка, единоборство короля с Гамлетом. Король отходит на некоторое расстояние, пытаясь перейти на малую сцену (сцена на сцене) и собираясь бежать. Но перед ним снова Гамлет, который смотрит на него с остервенением и, догадавшись о причине страха короля, саркастически смеется. Этот неудержимый нервный хохот продолжается долго. Король и королева, вся свита разбегаются в панике. Продолжается неистовый хохот, Гамлет сперва подбегает к королевскому трону, затем взбирается на малую сцену. Хохот нарастает и усиливается и вместе с музыкой достигает своей кульминации.

Но смех и музыка внезапно обрываются. Боль души и горечь сердца Гамлета выливаются в проникновенных словах:

«Пусть плачет раненый олень,  
Лань, уцелев, резвится;  
Для спящих — ночь, для стражи — день;  
На этом мир вертится».

После этого следует небольшой диалог Гамлета с Горацио (Д. Чхеидзе), с уходом которого усталый Гамлет падает на малой сцене. Но это — один лишь миг, пронесшийся, как легкий вздох. В движениях Гамлета больше нет места расслабленности. В нем происходит перелом. Начиная с этого момента, он неудержимо мчится вперед, к своей цели. В его сердце разгорается огонь, который сжигает и уничтожает тех, кто становится ему поперек дороги, и тех, кто пытается уничтожить его самого.

На сцене гаснет свет, но всего на одну минуту. Сцена снова освещена. В окружении овиты, которая стоит с обнаженными мечами, сидит в кресле король Клавдий. Его бледное лицо измождено…

{237} И этих примеров достаточно, чтобы убедиться в том, какого мастерства достигал Марджанишвили в показе узловых и поворотных сцен спектаклей.

Мне кажется, что «Гамлет» был самой достопримечательной его постановкой. Быть может, внешне он выглядел менее законченным, чем любой другой его лучший спектакль, но в целом, как сама трагедия, так и отдельные ее образы были раскрыты и воспроизведены весьма оригинально. Мне не пришлось видеть особо выдающихся мастеров в роли Гамлета, но те, игру которых я наблюдал на грузинской и других сценах, отличались друг от друга только тем, что одни были сильны в этой роли, а другие — слабы, а в сущности почти все олицетворяли один и тот же образ. Марджанишвили разрушил этот трафарет, созданный и узаконенный на протяжении многих лет. Он выбил из-под ног Гамлета и других действующих лиц ходули. Все герои этого шекспировского спектакля, и в особенности Гамлет, в постановке Марджанишвили стали очеловеченными и приблизились к зрителю своей простотой.

### VI

До Марджанишвили музыка на нашей сцене использовалась от случая к случаю и весьма скупо, причем в совершенно ином плане. Он впервые в грузинском театре внедрил ее как необходимую вспомогательную часть спектакля. Любя, понимая и превосходно ощущая музыку, Марджанишвили весьма удачно оформлял ею все свои постановки. По его мнению музыкальное сопровождение в современной драме является важнейшим вспомогательным средством доведения до зрителя идеи пьесы. Поэтому музыка в постановках Марджанишвили превалировала над всеми иными побочными компонентами спектакля. Это он приблизил к грузинскому театру ряд талантливых композиторов: Т. Вахвахишвили, И. Туския, К. Мегвинет-Ухуцеси, А. Баланчивадзе и др. Некоторые из них почти полностью посвятили себя служению сцене. Композитор Т. Вахвахишвили, одной из первых привлеченная режиссером, проработала с ним много лет и стала соавтором лучших его спектаклей («Овечий источник», «Уриэль Акоста», «Ченчи», «В самое сердце», «Как это было»), а также пантомим «Солнце солнц» («Мзета мзе») и «Пожар».

{238} Впервые с Марджанишвили в театре Руставели в 1925 году стал работать и Иона Туския, который все последующие годы не порывал связи с театром, обогащая его спектакли талантливым музыкальным оформлением. Деятельное участие в постановках принимал К. Мегвинет-Ухуцеси, также ставший активным деятелем грузинского драматического театра.

Следует отметить, что Марджанишвили всегда отдавал предпочтение театральным композиторам, потому что они понимали специфику театра, что имело весьма важное значение в работе над спектаклем. На музыку он возлагал различные задачи с самого начала спектакля до его окончания. Всем его постановкам обязательно предшествовало музыкальное вступление, что создавало у зрителя соответствующее настроение. В музыкальном вступлении часто слышался лейтмотив произведения, и с поднятием занавеса зритель в некотором роде был уже подготовлен к восприятию спектакля. Музыкой Марджанишвили пользовался для увязки отдельных картин и актов. Она часто определяла ритм спектакля и служила средством глубокого раскрытия какой-либо сцены или изображения душевного состояния главного героя в определенном эпизоде пьесы.

Перед первым своим монологом («О, если б этот плотный сгусток мяса…») Гамлет выходил на сцену с обнаженной грудью, с возбужденным лицом. Волоча за собой плащ, он тихо спускался по бесконечным ступенькам лестницы замка Эльсинора. Его шаги глухо отдавались в ночной тишине. Спустившись, он делал еще несколько шагов и, утомленный духовно и физически, прислонялся к стене, после чего начинал монолог.

Вся эта сцена сопровождалась музыкой, которая выражала душевное состояние Гамлета. Благодаря ей зритель с глубочайшим вниманием следил за этой сценой, напряженно вслушивался в каждое слово, произносимое актером, будучи соответственно подготовлен к восприятию монолога.

Большей частью Марджанишвили прибегал к музыке для того, чтобы помочь актеру в усилении эмоционального воздействия на зрителя.

Попробуйте прослушать хорошо написанную Гуцковым сцену проклятия сперва без музыки, а затем в музыкальном оформлении, осуществленном в постановке Марджанишвили, и вы сразу почувствуете, какое огромное значение имеет музыка, как она усиливает сцену проклятия и насколько помогает актеру, играющему роль Сантоса.

{239} Первому исполнителю роли Сантоса, А. Имедашвили, вначале казалось неудобным произносить проклятия на фоне музыки, но затем он не только привык к этому, но и вдохновлялся настолько, что проводил всю сцену с большим подъемом.

Безусловно, музыка сыграла немалую роль в успехе актера. Такое же значение она приобретала, сопровождая монолог в третьем акте.

Совсем по-иному пользовался Марджанишвили музыкой в последнем акте той же пьесы на свадьбе Юдифи и Бен-Иохая (А. Мурусидзе).

В сад Манасэ (Ю. Зардалишвили, Ш. Гомелаури), танцуя, выходят парами юноши и девушки. Слышится тихая, печальная танцевальная мелодия, сопровождающая слегка стилизованные движения танцующих, среди которых — Юдифь с измученным, бледным лицом. И танцы и музыка, наделенные еврейским колоритом, исполнены с большим вкусом и чувством меры.

Вопли, доносившиеся из дому, были изумительно тонко использованы режиссером в качестве фона картины, ярко подчеркивающей трагедию Уриэля и Юдифи.

Даже в мрачную трагедию Шелли «Ченчи» К. А. Марджанишвили сумел внести яркий луч оптимизма.

Свой последний монолог Беатриче (Тамара Чавчавадзе) произносила на фоне музыки в таких лирических тонах, такой чистой и невинной была эта несчастная девушка в последние минуты своей жизни, что казнь, ожидавшая ее, представлялась ей не мукой, а отрадой. Она легко и спокойно шла на смерть, шла незапятнанной, девственно чистой. В этой сцене Беатриче мазалась настолько душевно возвышенной, что невольно верилось: этот человек полностью презрел мирскую суету и разрушил грань между жизнью и смертью.

Музыка рождала в сознании Марджанишвили новые творческие элементы; с ее помощью его богатая фантазия еще глубже и совершеннее выявляла наиболее интересные стороны и детали произведения. Это, конечно, не означает, что он приносил в жертву композитору главную идею своей постановки.

Еще более, чем драму, Марджанишвили насыщал музыкой комедию. В целом ряде постановок, к примеру, в «Игре интересов» Хасинто Бенавенте, на музыке были построены целые картины. Легкие мелодии вполне соответствовали кукольно-комедийному {240} стилю этой пьесы. То же самое надо сказать и о комедиях: Мольера «Мещанин во дворянстве», Шекспира «Виндзорские кумушки», Шоу «Святая Иоанна», Ш. Дадиани «В самое сердце», Г. Бухникашвили «Да, однако».

Умелое использование музыки способствовало большому успеху комедии Дадиани. В некоторых местах музыка как бы сопровождала действие, в других же — дополняла, чем усиливала воздействие на зрителя.

Музыка для спектакля «В самое сердце» специально не писалась. Как-то раз Марджанишвили пригласил к себе композитора Т. Вахвахишвили, дирижера А. Гвелесиани и меня. Сперва мы читали текст пьесы, затем подбирали соответствующую народную песню. Мне пришлось неоднократно напевать мелодии, а композитору записывать. Так в тот день было разработано почти все первое действие. Музыкальное сопровождение остальных актов разрабатывалось большей частью в ходе репетиций.

Марджанишвили обладал замечательной способностью использовать в своих постановках народные песни. Иногда целые сцены разыгрывались на музыке, написанной по мотивам песен.

Второе действие пьесы Дадиани проходило в четырех различных кабинетах начальников отделов и в канцелярии. Смена нескольких декораций, по тексту пьесы, во-первых, потребовала бы много времени, а во-вторых, что самое главное, могла разбить действие на отдельные картины и тем самым замедлить темп, ослабить впечатление.

Какой же выход из этого положения нашел Марджанишвили? Он избрал основным местом действия канцелярию. Когда нужно было перенести действие в какой-либо кабинет, машинистки и другие служащие поднимались с места и, танцуя, выстраивались в два ряда на переднем плане. Таким образом они прикрывали собой авансцену, и зритель сосредоточивал на них все свое внимание. А в это время с заднего плана сцены выдвигали на небольшой площадке письменный стол со стулом. Табличка над столом указывала, которому начальнику принадлежал кабинет. У стола стоял сторож Макацария (Чомахидзе). Он сразу включался в действие.

Песня машинисток (это была своеобразная ритмическая иллюстрация работы пишущих машинок, с нее начинался второй акт пьесы) сменялась песней «Симоника Гоцадзе», полностью приспособленной к ритму и темпу танца (фокстрота).

{241} Перемещение машинисток и других служащих, конечно, производилось не только для того, чтобы на первый план выдвинуть кабинет. Оно органически было связано с ходом пьесы.

Частые переходы служащих с места на место, перемещение столов и другой мебели выражало неналаженность работы учреждения, находившегося в процессе постоянной реорганизации. Беспорядок, царивший в этом учреждении, — результат замечательного порядка в режиссерской работе. Сцена была максимально разгружена. Кроме заднего занавеса, висел еще абажур. Стояли диван и несколько столов, складная ширма, хотя во многих других театрах устанавливались декорации, требовавшие целого строительства.

Богатые и монументальные декорации иной зритель воспринимает как хорошую постановку даже тогда, когда они не соответствуют пьесе и мешают ходу действия.

В спектакле «В самое сердце» многие актеры (Ц. Цуцунава, Н. Мачавариани, Ш. Гамбашидзе, А. Жоржолиани, Ш. Гомелаури, Ш. Хонели, П. Чичинадзе и др.) сумели создать замечательные образы. Жизнерадостность, сама жизнь било ключом в каждой сцене комедийного спектакля, поставленного Марджанишвили. Все сцены отличались особенной легкостью, музыкальностью и созвучностью, острой художественной образностью и, как я отмечал выше, предельной разгрузкой сценической площади.

Марджанишвили был непревзойденным мастером комедии, в том числе музыкальной. В Тбилисском государственном театре оперы и балета он осуществил постановки комических опер: «Прекрасная Елена», «Боккаччо», «Таинственный брак» и написанную грузинским композитором Д. Аракишвили оперетту «Жизнь — радость». В театре имени Руставели он поставил оперетту Одрана «Маскотта», а упомянутую ранее пьесу Г. Бухникашвили «Да, однако» он превратил в музыкальную комедию. Многие сцены в этой комедии были осуществлены с необычайно острей иронией. Особенно удалась пародия на фокстрот.

Замечательно была поставлена также пьеса «Затмение солнца», в которой Марджанишвили оживил Тбилиси прошлого столетия со всей характерной для этого города красочностью. Некоторые актеры (Н. Джавахишвили, Н. Гоциридзе, {242} А. Васадзе) создали в этом спектакле подлинно классические образы. Только Марджанишвили мог сделать забытый водевиль Антонова таким интересным, что он до сих пор не сходит со сцены.

Лишь одной грузинской комедии Марджанишвили не смог уделить достаточного внимания. Это — оригинальная, интересно написанная пьеса П. Какабадзе «Кваркваре Тутабери». Она была поставлена в конце сезона, когда в распоряжении Марджанишвили было всего, если не ошибаюсь, восемь дней. Комедию начали готовить в Кутаиси и впервые поставили в Батуми. За этот же короткий промежуток времени режиссеру пришлось заменить главное действующее лицо: ввиду болезни А. Жоржолиани роль Кваркваре пришлось играть мне. Времени для подготовки этой роли было настолько мало, что Марджанишвили впервые просил меня только прочитать, а не играть роль на репетиции. Конечно, в таких условиях он не мог уделить должного внимания соответствующей сценической обработке пьесы. Несмотря на это, она все же пользовалась большим успехом и была весьма популярна.

Не будь Марджанишвили стеснен временем, он мастерски оформил бы этот спектакль, придав ему соответствующий колорит, тем более что пьеса дает богатый материал своими законченными и отточенными образами, острым языком, замечательными диалогами, большим мастером которых справедливо признан Какабадзе. Вместе с тем эта пьеса национальна воспроизведенными в ней народными образами, перекликающимися с грузинскими сказками. Эти замечательные свойства пьесы, главным образом, и способствовали ее успеху.

«Кваркваре Тутабери» зародила в Марджанишвили большое желание поставить на нашей сцене «Дон-Кихота», что, к сожалению, не было им осуществлено ввиду отсутствия соответствующего драматургического материала.

Работая над комедиями, Марджанишвили испытывал большое удовольствие. Он готовил их с такой охотой и быстротой, так просто и легко, что вы не могли бы даже подумать, что в это время его острый ум и фантазия переживают какое-либо творческое напряжение. Надо подчеркнуть, что он вообще работал с чрезвычайной легкостью, что всегда вызывало радость у всех, присутствовавших на его репетициях.

### **{****243}** VII

Я уже упомянул о том, что Марджанишвили вносил комический элемент и в драму и в трагедию. Он любил сменяемость не только красок и настроений, но и положений, и не выносил однообразия. И естественно, когда представлялась возможность, он так располагал сцены, что драматические моменты сменялись комедийными. Так было в постановках «Овечьего источника» и других пьес. Но встречались и такие пьесы, как, например, «Ченчи», в которых совершенно отсутствовал комедийный элемент. В таких случаях он прибегал к иному, весьма интересному, методу, который ярко проявился в третьем акте пьесы, в сцене появления убийц, готовящихся совершить покушение на Франческо Ченчи.

Полночь. Слышатся таинственные звуки музыки, и в это гремя показываются два бледных, ободранных, дрожащих от страха человека (К. Кванталиани и Ш. Хонели). Они ступают несмело, боязливо озираясь, и кажутся такими неуклюжими и жалкими, что зритель смеется.

У других режиссеров эти убийцы, наверное, превратились бы в обыкновенных разбойников, с виду страшных, словом, в таких, какими обычно они выглядят на сцене. Марджанишвили же придал им гротесковый облик, при этом текст остался неизмененным. Таким образом в эту мрачную трагедию он внес некоторый комический элемент, дав зрителю возможность отдохнуть от напряженности. Кроме того, Марджанишвили показал людей, изуродованных социальным строем, вынужденных из-за куска хлеба идти на преступление. Образы стали более четкими и жизненными, отчего спектакль, на мой взгляд, только выиграл.

Часто незначительную комическую роль Марджанишвили делал более выпуклой, запоминающейся. Так, в большинстве постановок «Гамлета» роль Озрика оставалась совершенно незаметной. В постановке же Марджанишвили Озрик (А. Жоржелиани) явился бросающимся в глаза комическим образом. Рядом с Озриком еще более выпукло выделялась благородная натура Гамлета, становилась более понятной его враждебность к обществу, породившему его самого.

В том же «Гамлете» примечательна сцена на кладбище. Образы могильщиков (Ш. Гамбашидзе, В. Годзиашвили), их {244} здравое отношение к вопросам жизни и смерти, беззаботный и веселый тон их диалога вносили оживление и даже вызывали с мех, чем ослаблялось тяжелое впечатление, производимое похоронами Офелии. Однако мне непонятно, для чего понадобилось Марджанишвили придать могильщикам облик грузин. Может быть, он руководствовался тем соображением, что сцена на могиле носит бытовой характер и ее надо сделать близкой современному грузинскому зрителю, а может быть, и тем, что «философия могильщиков» во всем мире одинакова? Одно ясно, у него было свое определенное соображение на этот счет. Во всяком случае, не для сенсации, как думают некоторые, он придал могильщикам необычный облик. «Гамлет» являлся настолько крупным и серьезным фактом в творчестве Марджанишвили, что вряд ли ему могла понадобиться какая-либо сенсация.

В некоторых случаях он вносил комический элемент не для того, чтобы придать спектаклю многообразный характер, и не для внешнего эффекта, а для того, чтобы создать бодрое настроение. Именно с этой целью он внес изменение в образ Бен-Акибы в «Уриэле Акоста».

Часто Бен-Акибу представляют мудрецом, вооруженным большими знаниями и жизненным опытом. В постановке Марджанишвили Бен-Акиба — догматик с обомшелым, застывшим разумом, консерватор, который смотрит только в прошлое, а любое новое явление расценивает как повторение прошлого, «совершавшегося многократно». В большинстве других постановок он выглядел человеком, с точки зрения которого все, что относится к прошлому, является неизменным законом. В постановке же Марджанишвили этот «мудрец» — слабосильный, измельчавший и чудаковатый старикан. Он более смешон, чем мудр. Марджанишвили превратил Бен-Акибу в комический персонаж и именно поэтому возложил исполнение этой роли на А. Жоржолиани. Такое понимание роли Бен-Акибы оправдывалось и с идеологической точки зрения, ибо являлось современным толкованием этого образа.

Надо подчеркнуть, что все классические произведения Марджанишвили трактовал с современной точки зрения. Он старался, насколько это было возможно, сделать их созвучными нашей эпохе. Лучшими примерами этого могут служить «Овечий источник» и «Уриэль Акоста». Постановка этих пьес многим казалась излишней. Только благодаря глубокому осмыслению обе они превратились в спектакли, созвучные {245} нашей эпохе. «Овечий источник» прозвучал как революционный спектакль, а «Уриэль Акоста» был поднят до грани настоящего трагического пафоса.

Марджанишвили шагал в ногу с эпохой. Он не мог оставаться пассивным регистратором или изобразителем фактов, имевших место в какую-либо историческую эпоху. Его творчество всегда характеризовалось активным отношением как к современной, так и к прошлой жизни. Поэтому все поставленные им классические пьесы прочитывались с позиций нашей современности.

### VIII

Котэ Марджанишвили первым в грузинском театре ввел штатную должность постоянного художника.

В прошлом грузинский театр не имел возможностей готовить декорации для каждой новой постановки. В некоторых городах и местечках у руководителей театров, возможно, и не было больших требований, но там, где выявлялась потребность в этом, отсутствовали соответствующие средства. Тот или иной театр один раз за весь период своего существования приглашал какого-нибудь художника, и тот исполнял различные декорации, которые потом использовались по мере надобности.

Работе художников в театре Марджанишвили придавал исключительное значение. Некоторые из них начали свою деятельность под его непосредственным руководством и впоследствии стали выдающимися художниками грузинской сцены. Первым из них был И. Гамрекели. Кроме него, Марджанишвили приблизил к грузинскому театру и вовлек в его работу Е. Ахвледиани, Т. Абакелия, В. Сидамон-Эристави, Д. Какабадзе, Л. Гудиашвили, Е. Лансере, К. Зданевича, О. Шарлеманя и других известных художников. Е. Ахвледиани непрерывно работала штатным художником в театре имени Марджанишвили со дня его основания и вплоть до смерти великого грузинского режиссера.

Художник при Марджанишвили стал необходимым и значительным творческим работником грузинского театра. Многие из них обогатили театр своими талантливыми работами. К творчеству художника Марджанишвили подходил с исключительным вниманием, ибо тот играл выдающуюся роль в раскрытии {246} и передаче главной идеи произведения. Надо подчеркнуть, что постоянно работающему в театре художнику всегда отдавалось предпочтение. Посторонних художников Марджанишвили приглашал только в том случае, когда их творчество, по его мнению, было особенно созвучно предстоящим постановкам. Отсутствие у них опыта театральной работы его не останавливало, он всегда стремился привлечь новые кадры художников.

Среди постановок Марджанишвили, оформленных грузинскими художниками, особенно выделялись: «Затмение солнца» (В. Сидамон-Эристави), «Гоп‑ля, мы живем!» (Д. Какабадзе), «Как это было?» (Е. Ахвледиани), «Арсен» (Л. Гудиашвили).

Хорошо были оформлены художником П. Оцхели «Уриэль Акоста» и «В самое сердце». Особенно отличались костюмы «Уриэля», в прямолинейных складках которых превосходно сочетались черные и белые краски. Однако в трагедиях, поставленных Марджанишвили, ни один художник не сумел возвыситься до уровня постановщика и четко передать его замысел. Это в первую очередь надо сказать о таких постановках, как «Гамлет», «Ченчи», «Отелло». Мне кажется, что «Гамлет» во многом потерял из-за сравнительно слабого оформления. Несмотря на все старания Марджанишвили, талантливый художник И. Гамрекели все же не сумел передать интересный замысел режиссера. В результате этого конструкция и костюмы не стояли на высоте, соответствующей спектаклю. Они были стилизованы и давали лишь общее представление об эпохе. Конструкция на всем протяжении спектакля оставалась одной и той же. Картины следовали на вращающейся сцене одна за другой без антрактов, что придавало спектаклю большую динамику. И в то же время художественное оформление «Гамлета» отличалось одной положительной чертой — простотой, чувствительной разгрузкой сценической площади, что и актерам давало большую свободу действия. К чести И. Гамрекели надо сказать, что костюмы, созданные по его рисункам, были легки и совершенно не мешали игре. Известно, что если костюм хоть в малейшей степени сковывает действия актера, то он негоден, хотя бы и был хорошо исполнен и в красках, и в линиях.

В дальнейшем Гамрекели проявил редкий талант в оформлении современных пьес: «Разлом» и «Анзор». Он также интересно оформил «Разбойники», но «Гамлет», повторяю, представляется мне сравнительно слабой его работой. В оформлении {247} этой трагедии не чувствовались ее характер и глубина. В этом сказались еще недостаточная театральная подготовленность художника и его молодость.

Слабо были разработаны декорации и костюмы спектакля «Ченчи», поставленного в театре имени Марджанишвили. Что же касается оформления «Отелло» (Е. Ахвледиани), то оно было осуществлено реалистично, просто, без каких-либо претензий.

### IX

Наконец, надо сказать несколько слов еще об одном участнике спектакля, которого благодаря Марджанишвили приобрел грузинский театр. Это — хореограф. Его, по мере надобности, начиная с постановки «Овечьего источника», приглашали в театр Руставели, где в годы работы в нем Марджанишвили многие спектакли проходили в сопровождении танцев. В театре имени Марджанишвили хореограф становится посеянным работником. На эту должность был приглашен Д. Мачавариани. Хореография приобрела значительную роль в работе грузинского театра. Она положительно сказалась на культуре и пластике тела актера, его движений, жестов, на развитии ритмичности. В целом ряде спектаклей, поставленных Марджанишвили, — в «Овечьем источнике», «Игре интересов», «Мещанине во дворянстве», «Гоп‑ля, мы живем!», «В самое сердце», «Уриэле Акоста» и других, на танцы и ритмические движения актеров было обращено особое внимание. В некоторых из этих спектаклей танцы настолько органически вплетались в сюжет и развитие пьесы, что представляли неотъемлемую ее часть, повышая общий художественный уровень постановки. Хореограф оказал неоценимую помощь Марджанишвили и в постановке пантомимы «Пожар» Т. Вахвахишвили, которая шла в театре его имени в сезон 1929/30 года. Первой пантомимой, осуществленной Марджанишвили на грузинской сцене, была «Мзета мзе» (в театре имени Руставели).

До конца своей жизни Котэ Марджанишвили стремился к использованию различных жанров сценического искусства, в том числе и хореографии. В настоящее время хореограф является обязательным участником спектаклей не только в ведущих, но и во всех периферийных театрах Грузии.

### **{****248}** X

Постановки многих пьес, задуманные Марджанишвили, к сожалению, остались неосуществленными. Среди них мы назовем такие шедевры мировой драматургии, как «Разбойники» Шиллера, репетиции которых были им прерваны, «Дон-Кихот» Сервантеса, внесенный Марджанишвили в репертуар театра еще в Кутаиси, «Ромео и Джульетта» Шекспира. Достойно сожаления также и то, что ему не удалось завершить постановку «Короля Лира», которую он начал в театре им. Руставели в 1925 году, после осуществления «Гамлета», тем более, что большая часть спектакля (три акта) была уже готова.

Постановка «Гамлета» представляла в творчестве Марджанишвили новый этап. Актер находился в центре внимания режиссера. Иначе говоря, режиссер-постановщик Марджанишвили предоставил значительно больше места актеру, и в дальнейшем, при составлении репертуара главным образом исходил из актерских возможностей, а не из соображений, насколько пьеса интересна с чисто режиссерской точки зрения. Причиной этого, возможно, являлся интенсивный рост актеров нашего поколения, творческий облик которых был для него настолько ясен, что он имел возможность более конкретно намечать их дальнейший путь.

Следует отметить, что Марджанишвили весьма охотно и с большим интересом работал над «Королем Лиром», проявляя при этом большое мастерство и глубину понимания отдельных сцен и характеров. Работа над «Королем Лиром» прекратилась из-за болезни режиссера в начале 1926 года и больше уже не возобновлялась.

В ходе репетиций было очевидным, что «Король Лир» мог стать высокохудожественным спектаклем большого масштаба.

Кроме «Лира», Марджанишвили намеревался, если не ошибаюсь, поставить в театре имени Руставели и другие трагедии Шекспира — «Юлий Цезарь», «Ричард III» и «Отелло». Уже были намечены исполнители главных ролей.

Весьма интересно была задумана постановка трагедии Шиллера «Разбойники», которую Марджанишвили хотел осуществить в театре, носившем его имя. К сожалению, на ее репетициях я не присутствовал. Перед началом репетиций «Разбойников» я был приглашен на квартиру к Марджанишвили, {249} чтобы побеседовать о роли Франца. Исполнение этой роли принесло бы мне большую радость, ибо в ней весьма выпукло проявляются характерные черты героя; кроме того, меня всегда привлекали такие трагические роли.

Исполнителем роли Карла он назначил С. Закариадзе, что явилось первым признанием его богатых актерских данных.

Репетировать роль Франца мне не пришлось ввиду болезни. Когда же я вернулся в театр, репетиции «Разбойников» были приостановлены. Первое время я воздерживался от исполнения ролей, требовавших сильных переживаний. Марджанишвили не напоминал мне о роли Франца.

Накануне своего отъезда в Москву, где под его руководством в Малом театре шла подготовка «Дон Карлоса» Шиллера, а в театре Московской оперетты — «Летучей мыши» Штрауса, Марджанишвили собрал актив нашего театра.

Мы находились в канцелярии театра. Помню, Марджанишвили сидел на краю стола, поджав под себя ногу. Некоторые товарищи — Ш. Гамбашидзе, П. Кобахидзе и Д. Чхеидзе — упрекали его за то, что он часто покидает нас и недостаточно уделяет нам внимания. Обернувшись к Гамбашидзе, Марджанишвили в полушутливом, несколько даже обиженном тоне произнес:

«Мало работаю? А “Отелло” ты сделал мне? (эта пьеса им была поставлена в том сезоне). — Затем, указав рукой в мою сторону и даже не взглянув на меня, добавил: — Пусть он скажет, что согласен играть в “Разбойниках”, и я откажусь от поездки, завтра же приступлю к репетициям».

Я ничего на это не ответил, намереваясь сыграть роль Франца в будущем сезоне. Я смолчал, хотя эта роль меня влекла к себе гораздо сильнее, чем любая уже исполненная мной. Меня тогда сильно увлекали два противоположных образа: Франца и Дон-Кихота.

На следующий день Марджанишвили выехал в Москву.

Присутствовавшие на репетициях «Разбойников» единодушно признавали, что он работал над этой постановкой с большим увлечением и полагал, что она должна быть во много раз интересней, чем его лучшие спектакли.

В архиве театра сохранились: замечательный монтаж пьесы, осуществленный им, эскизы художника и музыка, написанная Андреем Баланчивадзе.

### **{****250}** XI

На грузинской сцене не было почти ни одного значительного актера, который не поработал с Марджанишвили хотя бы короткое время. Из актеров старшего поколения дольше всех с ним работал Н. Гоциридзе, который достиг своего творческого зенита под руководством Марджанишвили в бытность его режиссером театра Руставели.

Деятельность Марджанишвили на грузинской сцене протекала, главным образом, в сотрудничестве с актерами нашего поколения и пришедшей на смену нам молодежи. Главное ядро этого поколения составляли: Верико Анджапаридзе, Додо Антадзе, Бабо Гамрекели, Акакий Васадзе, Александр Гвелесиани, Георгий Давиташвили, Вече Джикия, Елена Донаури, Александр Жоржолиани, Михаил Лорткипанидзе, Дмитрий Мжавия, Георгий Сарчимелидзе, Шалва Гамбашидзе, Давид Чхеидзе, Ушанги Чхеидзе, Акакий Хорава, Тамара Чавчавадзе, Цецилия Цуцунава, художник Ираклий Гамрекели и композитор Тамара Вахвахишвили. Перечисленные лица в свое время составляли ту группу молодежи, на которую, главным образом, опирался Марджанишвили, работая в театре Руставели.

Впоследствии из этой группы выдвинулись видные актеры, имена которых составляют сегодня гордость грузинского советского театра.

Под руководством К. Марджанишвили начал свою режиссерскую деятельность Додо Антадзе. Сперва он работал в театре имени Руставели, а после создания театра имени Марджанишвили перешел туда, сотрудничая с Марджанишвили до конца его жизни. В этом же театре режиссерами работали Г. Сулиашвили и Е. Гогоберидзе, а в последний год жизни Константина Александровича — Н. Годзиашвили и Диомед Антадзе. При нем стал дирижером А. Гизелесиани, который сначала выполнял функции технического режиссера.

К нашему поколению принадлежит также Эммануил Апхаидзе, который был постоянным членом нашей актерской группы и непосредственно наблюдал деятельность Марджанишвили. Мы являлись первыми слушателями юмористических стихов и пародий Апхаидзе еще до того, как они становились известными широкой публике.

Из следовавшей за нашим поколением молодежи особенно выдвинулись в процессе работы с Марджанишвили в театре {251} его имени: С. Такайшвили, В. Годзиашвили, С. Закариадзе, П. Кобахидзе, К. Кванталиани, Г. Шавгулидзе; молодые режиссеры А. Чхартишвили, С. Челидзе и В. Таблиашвили.

Поскольку наше поколение сыграло особую роль в творческой деятельности Марджанишвили, я позволю себе немного рассказать о нем.

Мне кажется, что ни одно молодое поколение до нас не было столь активным и столь посвященным во все детали общественной жизни. Наше поколение характеризовалось также большим желанием и стремлением к сплоченности, к исканию новых, национальных путей развития грузинского театра. Но, несмотря на эти положительные стороны, оно все же не достигло достаточного уровня театральной культуры. Поэтому появление К. Марджанишвили в грузинском театре имело для актеров того поколения неоценимое значение. Талантливая молодежь с благородными устремлениями, охваченная большим желанием работать, нашла в нем своего предводителя, художника огромного размаха, вооруженного большими театральными знаниями и опытом. Установление Советской власти в Грузии явилось тем основным фактором, который способствовал росту нашего актерского поколения, развитию творческого таланта Марджанишвили, рождению и развитию нового грузинского театра. В первое время мы следовали за Марджанишвили, не понимая его стиля и характера работы. Это вполне понятно, ибо между нами была большая разница не только в культуре, но и в возрасте. Он был законченным художником, поработавшим во многих больших театрах, а мы только что приобщились к сцене. Эта большая разница между нами с течением времени уменьшалась, так как мы сравнительно быстро приобретали театральную культуру. Это было время, когда нельзя было медлить, когда нам предстояло преодолеть огромное расстояние, чтобы существовавший до Марджанишвили грузинский театр довести до уровня, который создавал он. Это было нелегким делом. Нам предстояло разобраться во всех театральных течениях, изучить все пути, которые прошел, театр вообще, — от бытового до синтетического. Конечно, это не далось в один присест. Понадобилось время. Но если в первый период работы Марджанишвили в Грузии наш театр изменил свой облик, то это произошло в результате скачка, а, не путем эволюции. Молодежь во многом следовала за ним интуитивно, и он фактически почти все делал сам.

{252} С годами это положение сильно изменилось. Те, кто с самого начала работали с Марджанишвили, выросли. Многие из них могли уже работать самостоятельно. Почти все актеры нашего поколения считались талантливой молодежью еще до приезда Марджанишвили, но тем более они выросли под его руководством. Не будь Марджанишвили, многие товарищи, вероятно, потеряли бы годы, прежде чем обрести свой истинный сценический путь, свое творческое лицо.

Конечно, Марджанишвили не мог бы создать из воды вина, из ничего все, обладай он даже во сто крат большими режиссерскими возможностями, но он обладал замечательной способностью находить талантливого человека, выявлять его возможности и открывать перед ним широкое поле деятельности. Поэтому и выдвинулись многие новые силы, поэтому те годы стали для грузинского театра периодом обильного урожая. Несмотря на эти прекрасные качества, несмотря на то, что иные актеры под его руководством росли очень быстро, он все же не был режиссером-педагогом. Он умел замечать и выявлять людей, в чем ему помогало острое чутье и умение обнаружить дарования, но у него не хватало времени для того, чтобы соответствующим образом обеспечить их рост и развитие. Будучи профессиональным режиссером, он в то же время был перегружен работой по руководству театром. В силу этого ему удавалось следить за актером только лишь в процессе осуществления какой-либо постановки.

Часто, бывало, актер сам становился причиной его творческого вдохновения. В таких случаях, исходя из характерных особенностей актера и его возможностей, Марджанишвили вносил изменения в репертуар. Многие штрихи его замечательных постановок были подсказаны ему индивидуальными сценическими данными того или иного талантливого актера. Нетрудно представить себе, какую радость испытывал Марджанишвили, когда являлся свидетелем роста актера, с каким вниманием и любовью относился к нему. Актер при нем рос главным образом потому, что видел каждодневно работу большого художника, чувствовал его благотворное влияние.

Часто на репетициях Марджанишвили легко добивался того, чего иные талантливые режиссеры с трудом достигали {253} в результате многолетней напряженной работы. Иначе говоря, он быстро вдохновлял актера, что служило огромным творческим импульсом. Работа с Марджанишвили развивала вкус у актера, его творческую фантазию, он учился овладевать текстом, по-марджановски пользоваться музыкой, живописью, и вообще перенимал многие положительные его качества. Но я хочу сказать, что всему этому Марджанишвили не специально обучал актера, не на уроках разъяснял, каким путем достигать тех или иных положительных сценических приемов. Повторяю, у него для этого не было времени, и он лишь в ходе репетиции высказывал интересные соображения и взгляды. Для актера, обладавшего способностью разбираться в творческих приемах Марджанишвили и черпать все необходимое и ценное для сцены, работа с ним была неоценима.

Чутье почти никогда не изменяло Марджанишвили в открытии и подборе талантливой театральной молодежи. Не было случая, чтобы не оправдался его прогноз о любом молодом таланте. Я не буду говорить о том, как выдвинулись мои товарищи. Это всем хорошо известно. Приведу лишь несколько примеров того, как стали на ноги молодые дарования следующего поколения.

Увидев впервые В. Годзиашвили, Марджанишвили сразу же определил его высокие актерские данные и предсказал ему блестящее будущее. Это было на экзамене, когда Годзиашвили, совсем еще молодой, скорее походил на школьника, чем на актера. Опытный глаз Марджанишвили уже тогда увидел того Годзиашвили, которого мы сейчас видим. Такого же мнения он был о С. Такайшвили, которая затем выросла в актрису с весьма интересным и оригинальным творческим обликом.

В пьесе «Гоп‑ля, мы живем!» С. Закариадзе надо было сказать лишь одну фразу, которой оказалось достаточно, чтобы Марджанишвили мог увидеть в нем богатые творческие возможности. Об этом первом своем впечатлении о Закариадзе он вспомнил через два года, когда, как я уже отметил, дал ему роль Карла в «Разбойниках» Шиллера.

Актер Кванталиани привлек к себе внимание Марджанишвили буквально с одного взгляда, и он в первом же сезоне театра возложил на него большую и ответственную роль {254} дофина Карла VII в спектакле Бернарда Шоу «Святая Иоанна». Исполняя эту роль, Кванталиани сразу же занял место в первых рядах молодых актеров. Когда о Г. Шавгулидзе, впервые пришедшем в театр, Марджанишвили выразил мнение как о талантливом актере, многие двусмысленно улыбались, приписывая это странностям режиссера. Однако мнение Марджанишвили впоследствии блестяще оправдалось.

П. Кобахидзе начал быстро расти и стал одним из выдающихся актеров нашей сцены только после того, как начал работать с Марджанишвили. С особенной чуткостью Марджанишвили подходил к И. Донаури, которая тогда была еще очень молода.

К талантливой группе молодежи принадлежал также Шалва Чхеидзе, которого, к великому сожалению, театр потерял в первые же годы своего существования.

Если Марджанишвили многое сделал для нашего актерского поколения, то и оно, в свою очередь, очень многое значило для него. Это была сила, которая, как бастионы, окружала Марджанишвили, организационно укрепляла и связывала театральный коллектив, создавала ему хорошие условия для работы. Это была сила, которая на деле в театре и словом своим вне театра отстаивала художественные принципы своего любимого режиссера. Так было в обоих театрах до тех пор, пока некоторые лица из эгоистических побуждений не поступились интересами нашего коллектива и всего театра. Это породило разногласия, результатом чего и явился уход Марджанишвили из театра имени Руставели. Возможно, один или два человека были заинтересованы в этом, в целом же актеры нашего поколения и вся молодежь были искренне встревожены той невозместимой потерей, которую понес театр имени Руставели с уходом Марджанишвили.

### XII

Обладая замечательным талантом, огромным творческим организационным размахом, пафосом художественного мышления, Марджанишвили в течение десяти лет задавал тон театральному искусству Грузии.

Это был человек, всегда ищущий нового, борец за утверждение {255} прогрессивных идей, за новую светлую жизнь. Являясь одним из наиболее выдающихся театральных деятелей нашего времени, он был человеком бескорыстным, наделенным правдивым сердцем и истинной артистической природой. Пылкий и самолюбивый, он в то же время был справедлив и беспристрастен при оценке игры того или иного актера. При этом им руководила только бескорыстная любовь к театру. Она владела его разумом и чувствами, направляла и делала целеустремленней его жизнь. У него была способность внедрять эту большую любовь к театру в сердца актеров, разжигать в них творческий огонь, вдохновлять единой мыслью и чувством, объединять в один крепкий творческий коллектив. Он был истинным патриотом советского театрального искусства и никогда не ограничивался работой в одном только грузинском театре.

Несмотря на то, что Марджанишвили долгие годы был оторван от Грузии, ведя работу большого масштаба в русском театре, он абсолютно не потерял ощущения национального грузинского ритма, не лишился темпераментности, присущей родному народу. Ко всему этому надо добавить его богатую интуицию, его чутье, с помощью которых он часто поразительно правильно выявлял внутреннюю природу какого-либо грузинского произведения и его действующих лиц. Но главная заслуга Марджанишвили состоит в том, что он обогатил грузинскую сцену передовой театральной культурой и техникой, в чем особенно нуждался наш театр. Он полностью преобразовал и перестроил всю его работу, поднял его значение и удельный вес и, изжив в нем любительские навыки, превратил его в подлинно профессиональный, передовой во всех отношениях театр.

Конечно, Марджанишвили начал создавать в Грузии театр не на пустом месте. В тогдашний коллектив театра имени Руставели входили жизнеспособные силы как старшего, так и нового поколения, работали такие режиссеры, как К. Андроникашвили, М. Корели, А. Пагава, А. Цуцунава. И все же, несмотря на значительную работу, проведенную ими, театр имени Руставели накануне возвращения Марджанишвили в Грузию переживал кризис и находился в тупике. Главная причина этого, по-моему, заключалась в его репертуаре {256} и устаревших театральных формах. После первой же постановки Марджанишвили театр полностью преобразился и стал современным, передовым театром. Величайшая заслуга Марджанишвили, как было сказано, состоит в том, что он в продолжение десяти лет успешно вел наш театр по пути передовой советской театральной культуры.

Выехав впервые за время своего существования за пределы Грузии, на гастроли в Россию и на Украину, грузинский театр удивил московского и харьковского зрителей своей национальной самобытностью, современной театральной культурой и техникой, а отнюдь не так называемой кавказской экзотикой, которую Марджанишвили тщательно вытеснял с грузинской сцены. Об этом ясно и определенно говорилось в многочисленных статьях и рецензиях, посвященных гастролям театра.

Одно обстоятельство мешало Марджанишвили сделать созданный им грузинский театр более совершенным: слабость грузинской драматургии. По этой причине он был вынужден часто обращаться к лучшим образцам мирового драматического искусства. Это было необходимо для развития как самого театра, так и подрастающего поколения актеров. Поступая так, Марджанишвили, возможно, сделал некоторый скачок в сторону, ибо театр должен расти, прежде всего, на базе своей национальной драматургии и на почве естественного гармонического сочетания национальной формы и социалистического содержания приобретать оригинальный и самостоятельный облик, шире и глубже выявлять свил лучшие качества.

Чем значительнее и глубже идейно драматическое произведение, тем более художественно его сценическое воплощение, тем больше возможностей у спектакля выйти из узких национальных рамок и приобрести общечеловеческий характер. Именно так в разное время вносили свою лепту в сокровищницу мировой театральной культуры передовые театры народов, достигавшие зенита своего развития на почве родной драматургии, что способствовало созданию своеобразного и оригинального их лица и прославляло их на весь мир. После того переход к образцам мировой драматургии был для этих театров более естественен и правилен. Но ни {257} Марджанишвили, ни руководимый им грузинский театр не был в состоянии ждать, когда в грузинской драматургии появится значительное и большое современное произведение. Однако он широко открывал двери перед молодыми грузинскими драматургами, старался всячески, чем только мог, помочь им в их творческом развитии. Очень кстати вспомнить один небольшой эпизод, относящийся к 1925 году. Когда молодой тогда драматург П. Какабадзе познакомил Марджанишвили с одним или двумя актами своей пьесы «Лиссабонские узники», тот не только помог ему советом и наставлениями, но и уступил свой кабинет для постоянной работы, распорядившись оказывать ему всяческую помощь. Это был далеко не единичный случай в деятельности Марджанишвили.

Иногда вас охватывало чувство досады, когда мы видели, что он затрачивает свой большой талант и опыт на кропотливую работу над низкокачественным драматургическим материалом.

Марджанишвили всегда придерживался того мнения, что театр должен иметь непосредственную и близкую связь с передовой литературой, тем более с драматургами, собирая с их помощью наиболее близко стоящие к театру художественные силы.

Деятельность Марджанишвили была многосторонней и многообразной. У нас не было ни одной отрасли искусства, в которой он не принял бы участия. Значительную лепту он внес в развитие оперного искусства, два года отдал кинематографии Грузии. Если в киноискусстве он не оставил большого следа, зато опыт, накопленный в киностудии, во многом использовал на подмостках театра.

Из всех видов искусств театр наиболее силен своим воздействием на зрителя, ибо процесс творчества и его воздействия здесь происходит одновременно. Возбудив в зрителе соответствующие эмоции, актер сразу же воспринимает волну ответных чувств. Этот обратный отклик действует на него творчески. Так, непосредственно связаны незримыми нитями друг с другом актер и зритель. Таково преимущество театра перед всеми другими отраслями искусства. Но зато сценическое творчество кратковременно. У всех отраслей искусства, кроме театра, остается произведение, отображающее творчество. {258} В театре же, как только опущен занавес, заканчивается творчество и режиссера, и актера. Ни экран, ни магнитофон не в силах запечатлеть и передать того, что вызывает соответствующие переживания, когда непосредственно смотришь спектакль. Поэтому трудно передать словами, какое впечатление в свое время производили постановки Марджанишвили, какие чувства переживали непосредственные свидетели его таланта.

Богатое наследие оставил Марджанишвили грузинскому советскому театру, в частности, нашему поколению — всем тем, кто работал с ним. Как мы использовали это наследие, что прибавили к нему? Судить об этом будет поколение, которое придет в театр нам на смену.

### \* \* \*

Мой очерк никак не является исчерпывающим. Я только по возможности отметил некоторые характерные черты Марджанишвили, как режиссера и художественного руководителя. Я поделился неизгладимыми впечатлениями, полученными мною за десять лет, в продолжение которых встречался с этим замечательным, высокоталантливым человеком в повседневной творческой работе.

## **{****259}** Акакий Васадзе Народный артист СССР Котэ Марджанишвили и Театр имени Руставели (Из дневника актера[[101]](#endnote-81))

25 февраля 1921 года. Тбилиси.

Над дворцом реет красный стяг…

Грузинская ССР!

Началась новая эпоха в истории грузинского народа, который, быстро залечивая раны, нанесенные трехлетним господством меньшевиков, развернул великую созидательную работу во всех отраслях хозяйства и культуры.

На культурном фронте всюду чувствуются огромные внутренние сдвиги, только грузинский театр в тупике. Сезон 1921/22 года отмечен всего одной удачной постановкой А. Цуцунава — «Кто виноват?»

Сезон закончился, и актеры разъехались с чувством гнетущей неудовлетворенности. Никакого плана, нет ясных перспектив! Никто не готовится к будущему сезону… Может быть, актеру переквалифицироваться на другую профессию? Но так уж повелось: кто вдохнул в себя однажды пыль сцены, тот навеки заболевает театром… И вот мы — безнадежно «больные» — в сентябре 1922 года снова у родного «театрального очага».

### **{****260}** \* \* \*

Сезон 1922/23 года открылся пьесой Ш. Дадиани «Невзгоды». Вслед за ней была вновь поставлена пьеса «Кто виноват?» И вскоре возможности грузинского театра исчерпались. Тогда в Наркомпрос были вызваны представители театра, литературы, общественности. Они обсуждали создавшееся положение, искали выхода и не находили. Внезапно прорвалась горечь, накопившаяся за три года. Особенно досталось режиссерам. Казалось, застойного дела не сдвинуть с места, а через пропасть, лежавшую между актерами и режиссерами, — не проложить моста. Некоторые утверждали, что актеры слабы и с такими силами не удастся создать настоящий театр.

Вносится предложение: для воспитания актеров создать студию… Возможно, через два‑три года театр станет на ноги. По кто будет руководить воспитанием кадров?

— Вы не возьметесь? — спрашивает председательствующий на совещании одного из режиссеров.

— Я? Ни в косм случае! — отвечает тот.

Все чувствуют, что товарищ, внесший предложение создать студию, сам не верит в его реальность.

— Так кто же возьмется за это дело?!

Начинается перечисление фамилий… Но тот не подходит, а этот слаб. Снова дебаты, вновь потоки слов и наконец — предложение… закрыть театр.

— Позвольте! — раздалось с места.

Председатель кинул взгляд, полный надежды, в ту сторону, откуда послышался голос.

— Давайте обратимся к Котэ Марджанишвили, что он нам посоветует?

— Решать поспешно вопрос о закрытии театра нельзя… — отвечает человек с посеребренными волосами. — А. И. Южин желает организовать свои гастроли в театре имени Руставели. Предоставьте ему помещение на два месяца, а за это время я постараюсь подготовить пьесу… Посмотрим, может быть, у нас имеются все данные для создания грузинского театра.

Судили-рядили и вынесли решение: «Вопрос о закрытии грузинского театра отложить с тем, чтобы вновь обсудить его после постановки К. Марджанишвили».

{261} «Театр нашел постановщика!» — думали многие участники собрания, с надеждой выходившие из здания Наркомпроса.

Это был человек среднего роста: не полный, но и не худой, лицо — внутренне озаренное… Посеребренные волосы прикрывала синяя кепка, из-под козырька смотрели проницательные глаза. Чувствовалось, что он принес издалека что-то большое, но, казалось, старался не обнаружить этого… Близость всего родного будоражит чувства этого, видимо, усталого человека, но он не сразу открывает свое сердце. В речи скуп, глаза часто увлажняются слезами. Некоторым кажется, что это притворство, но нет! Этого быть не может. Человек с таким выразительным, поэтическим лицом не станет притворяться.

### «Овечий источник»

Первая репетиция не состоялась. Собрались не все актеры Постановщик предупредил нас:

— Если на следующую репетицию не явится хоть одно действующее лицо, я брошу работу с вами!

Угроза, видимо, подействовала, потому что на этот раз собрались все. Марджанишвили принес с собой пьесу Лопе де Вега «Овечий источник». Читал он с необычайным подъемом, жизнерадостно. Однако, слушая его, каждый думал: «Что может получиться на сцене из этой незатейливой истории?»

Когда постановщик закончил чтение пьесы, воскликнув — «Фуэнтеовехуна!», одни улыбались, видимо, из вежливости, другие удивленно переглядывались.

После распределения ролей мы разошлись в глубокой задумчивости. В следующий раз начали репетировать. Постановщик развернул перед нами план работы, развил и углубил ту мысль, которую он высказал в консерватории в своем докладе о театре:

«Не делая исторических экскурсов, обратимся к современному театру. Вывод напрашивается сам по себе: театр и актеры не отвечают своему прямому назначению; театр перестал быть украшением жизни, ее радостью, ее праздником, он превратился в нечто, вызывающее скуку, в иллюстрацию повседневности, в музейный экспонат, который необходимо {262} подвергнуть тщательному изучению, чтобы выяснить; что общего он имеет с искусством, которое на деле — источник художественного воздействия на человека. Никакие трактаты не сделают понятными для вас Бетховена или Моцарта, если вы не прочувствуете их творения всем сердцем.

Искусство призвано волновать и вдохновлять человеческие сердца: это тем более относится к театру, где на глазах у зрителя в спектакле воспроизводится произведение искусства. Мы, деятели театра, стоим перед сложной проблемой: наша задача — подготовиться к спектаклю таким образом, чтобы вовлечь зрителя в свой творческий процесс, ибо театральное творчество начинается с поднятием занавеса и оканчивается с его опусканием.

Перед нами “Овечий источник” Лопе де Вега. Чем интересна эта пьеса для современности, вне которой не существует театра? Неужели только тем, что в ней показано, как тиран калатравского ордена притесняет крестьян и как король всемилостивейше прощает народу убийство тирана? Разумеется, нет!

Сюжет этой пьесы представляет совсем иной интерес. Он должен быть использован таким образом, чтобы послужить делу сплочения сегодняшних зрителей, воздействовать на них в момент грозной опасности, помочь народу объединиться для коллективного отпора врагу. Только в этом случае на вопрос актера “Кто убил Гомеса?” из партера последует дружный искренний ответ “Фуэнтеовехуна!”

Такова целевая установка этого спектакля.

Мы должны при этом помнить, что дело не только в сюжете и не в том, “что играешь?”, а и в том, “как играешь?”

Как мы должны сыграть “Фуэнтеовехуна”?

Каждый актер первым долгом обязан прочувствовать роль и исполнить ее, избегая психологической измельченности. После шекспировских трагедий “Овечий источник” дает в этом отношении исключительный материал для театрального творчества, ибо пьеса лишена монотонности и безгранично богата светотенью, которая молниеносно, на протяжении всего спектакля, меняет свои оттенки. Вам кажется, что тот или другой эпизод достиг своего наибольшего трагизма, но он внезапно сменяется остро комическим положением.

{263} Этой главной линии мы и должны придерживаться, воспроизводя образы героев пьесы. Только в этом случае мы избегнем однообразия и, стало быть, не заставим зрителя скучать.

Однако наша задача осложняется тем, что мы не можем обойтись без музыки. Ни словом, ни движениями, ни эмоцией актер не в состоянии полностью донести до зрителя прочувствованный замысел автора, если постановщик не прибегнет к помощи музыки. Современный театр должен широко использовать это могучее средство воздействия на зрителя. Музыка для актерского творчества в драме должна быть таким же вспомогательным фактором, как и все другие виды искусства. Актер же является единственным властителем театрального творчества.

На этот раз, — заканчивает свою речь Марджанишвили, — мы ограничимся этими общими соображениями. Об остальном подробно поговорим, когда будем работать над ролями».

Сверив роли с текстам, мы сейчас же приступили к репетиции.

Сцена представляет площадь с тремя выходами. Справа и слева подымаются вверх лесенки. На заднем плане сцены с правой стороны — малый горизонт — «пролет». В центре, чуть левее — свод с тремя ступенями. Он прикрыт занавесом. Таким образом, сцена разбита на две сферы: первая, большая, — перед сводом вместе с просцениумом, а вторая, поменьше, с двумя выходами направо и налево — в глубине за оводом, где меняются и декорации и задний занавес. Первая площадка предназначена для народных сцен; на второй, где находятся дворец дона Родриго, разыгрываются сцены с участием короля, Фернана Гомеса, а также сцена суда над народом.

Увертюра. Раздвигается занавес. Сцена пуста… Освещение синее. Декорации напоминают силуэты. Во время второй части увертюры раскрывается занавес над сводом. На малой сцене Гомес с двумя всадниками поджидает дона Родриго. Два негритенка, вызывающе кривляясь, проходят мимо Гомеса и всадников, неся на подносе фрукты. Во всей сцене соблюден строгий ритм и темп, нет ни одного движения, не связанного с замыслом… Игра каждого мускула актера подчинена {264} передаче главной мысли. Но все это мы пока чувствуем интуитивна, не представляя себе ясно замысла режиссера. Каждый из нас старается в точности выполнить возложенную на него обязанность… Однако организм не подчиняется нам… пот льет градом.

— Если бы в свое время мы призадумались над тем, что актеру нужно тренировать свое тело, тогда, пожалуй, не ударили бы в грязь лицом, прошептал кто-то.

— Хороший плач, хороший смех, естественная речь считались в театре совершенно достаточными данными, чтобы заработать имя выдающегося актера, а здесь… — бурчит себе под нос другой.

— А ну‑ка, повторим в четвертый раз и закрепим мизансцену! — предлагает постановщик, который за это время успел превратить в пепел целую коробку папирос.

Второй эпизод.

Музыкальный пассаж… мажор… Полное освещение. Дополнительные лучи прожектора усиливают впечатление, созданное беззаботным смехом Лауренсии и Паскуала.

Третий эпизод.

Фроэдосо, Меню и Баррильдо вносят в мирную идиллию села шумное веселье. На сцену врывается верный слуга Гомеса — Ортуньо и словно причиняет всем внезапную боль. Но приспешник тирана становится посмешищем и вызывает взрывы хохота.

Четвертый эпизод.

Вольный радушный народ встречает с подарками своего нового повелителя… Ему приглянулись две девушки. Он выпускает когти… Однако слуга возвращаются к нему ни с чем.

Пятый эпизод.

Две куклы… Король с королевой и рыцарь дон Манрике…

Шестой эпизод.

Непорочная, чистая деревенская любовь и рыскающий волк Фернан Гомес, едва спасшийся от смерти, которую готовила ему вышедшая из терпения овечка…

Пятнадцать репетиций потребовалось для отработки этих шести эпизодов. Казалось, что первый акт закончен вчерне; как будто бы ясно определились роли… Постановщик ожил и теперь уже во время репетиции иногда не в состоянии был {265} скрыть восторженной улыбки, вызываемой удачей того или иного актера. Творческий контакт между постановщиком и актерским коллективом стал фактом… Половина труппы поверила в победу.

Композитор Т. Вахвахишвили закончила писать музыку к спектаклю. Для разработки пластических номеров Котэ пригласил балетмейстера Футлина из «Новой драмы».

Декорации выполнил художник В. Сидамон-Эристави.

Однако генеральная репетиция прошла вяло. Режиссерский колокольчик потерял язычок… Актеры совершенно растерялись. Огорченными они покидали театр после генеральной репетиции. Очень удивила всех улыбка на лице постановщика, который утешал актеров и всех присутствующих:

— Лучший признак успеха спектакля — провал генеральной репетиции.

Как хочется знать, подвержен ли Котэ театральным суевериям или говорит это для того, чтобы ободрить нас? В обоих случаях он прав. У него огромный опыт. Он знает, что его слова магически действуют на актеров и рассеивают всякие сомнения, вселяя надежду на победу. Он знает, что во время спектакля актер должен быть свободен от самокритики, что призрак технического провала будет достаточно надежным средством обуздания излишних чувств. Осторожность никогда не мешает.

Корректурную репетицию Котэ провел очень тщательно, кропотливо совратив некоторые места.

21 ноября вечером была назначена дополнительная репетиция. Всю пьесу от начала до конца прошли без передышки. После окончания репетиции постановщик обратился к нам со словами:

— Завтрашний спектакль решит два вопроса: первый — может ли грузинский театр продолжить свою работу при наличия этого коллектива? И второй вопрос — сможем ли мы, при моей дальнейшей совместной работе с вами, принести пользу отечественному театру? Думаю, что, как режиссер, я честна выполнил свой долг. Работая «под актера», чтобы помочь ему понять роль, я уже ясно видел образы завтрашнего спектакля. Но это не главное. Главное в том, чтобы весь коллектив был пронизан радостью театрального праздника. Это и поможет нам одержать победу… Блеск ваших глаз убеждает меня в том, что вы к этому празднику готовы. Это окрыляет {266} и меня. Не буду больше докучать вам, я и без того утомил вас работой, да и сам порядком устал. Итак, желаю успеха, друзья!

Умиленными глазами мы проводили его. Некоторые от волнения не могли скрыть слез… Никто не смог даже поблагодарить его. Кто-то из молодых актеров предложил после спектакля устроить банкет с тем, чтобы в присутствии общественности чествовать Константина Александровича. Большинство одобрило это предложение, но одна группа высказалась против:

— Не будем торопиться, подождем… Сперва посмотрим, что он сделает для грузинского театра…

Большинство решило устроить банкет.

22 ноября. Утро. Репетиции нет. Все актеры без толку слоняются по театру. Напряженная тишина. Отсутствует обычная актерская шумливость.

Постановщик неспокоен. Его можно увидеть то на сцене, то в реквизиторской, то в гардеробной, то в конторе.

Уже два дня, как билетов нет в продаже.

Ни дома, ни в театре не находишь себе места.

Даже рабочие сцены чувствуют особенную ответственность. Машинист Карташов по крайней мере в сотый раз раздвигает и снова задергивает занавес свода; электромеханик Григорьян с утра и до пяти часов вечера примеряет «бережок» то к одной, то к другой лампочке. Диву даешься, ведь обычно, принимаясь за работу, они брюзжали, теперь же молча трудятся, не поднимая головы. Все стараются, хотят превзойти один другого. В театре невыносимо жарко.

Действующие лица готовы к спектаклю за пятнадцать минут до его начала. В практике нашего театра это необычайное явление. Ведь пятнадцать минут ожидания для наших актерских нервов — пятнадцать веков испытания. Стоишь перед выходом, и кажется тебе, что ты потерял голос, утратил дар речи, забыл текст, не владеешь своим телом. Не стоит сделать один шаг, и все становится на место… Миг изумления и… наступает взлет.

Как дивны эти минуты, в которые ты чувствуешь, что твое сердце сливается с биением сердец людей, заполнивших зрительный зал.

22 ноября зрители были потрясены тем подъемом и творческой взволнованностью, которую они глубоко ощутили в {267} спектакле. Именно этим и объясняется его огромное воздействие на них. Даже те, которые пришли в театр из простого любопытства, были захвачены спектаклем: с первого же эпизода и до конца представления они оставались под неослабевающим впечатлением от постановки. Логическим завершением этого спектакля явилась неудержимая овация всего зала.

Под впечатлением этого замечательного духовного слияния актеров со зрителями постановщик обратился к публике, с кратким взволнованным словом:

«Мне трудно говорить… Отныне я с вами!..»

С этого дня грузинский театр обрел достойного руководителя, который сумел открыть перед ним широкие перспективы.

Да, это была большая и многосторонняя победа.

Она имела огромное значение. Престиж грузинского актера был восстановлен. Это признавали все, и этому все радовались.

Сразу осмыслить все происшедшее было невозможно. Спектакль дал так много, в нем было столико нового и значительного, что требовалось время, чтобы разобраться во всех деталях.

После банкета, в восемь часов утра, проводили мы домой нашего дорогого руководителя… Именно руководителя! Грузинский театр, театральная молодежь нашли наконец того, о ком мечтали многие годы…

Необычным было это утро… Сердце каждого из нас переполняло одно чувство — чувство глубокой радости.

Приход в грузинский театр Котэ Марджанишвили означал начало нового, собственного пути, без которого не может существовать ни один театр. Молодежь хорошо понимала это и изо всех сил старалась оправдать надежды своего дорогого руководителя.

### «Гамлет»

1 июня 1925 года в театре было вывешено объявление за подписью Котэ Марджанишвили:

«Шекспир — “Гамлет”. Читка пьесы.

Присутствие всей труппы обязательно».

— Гамлет! — с благоговением повторяют актеры… — Гамлет! Кто же будет Гамлетом? Претендентов слишком много. Гамлет! Какой актер не носит в душе этого образа! Каждый культурный человек представляет его себе по-своему.

{268} «Гамлет»! С каким трепетом произносилось это имя в театре…

Кто же будет исполнять эту роль? На кого падет выбор Котэ? Этот вопрос будоражил сознание любого актера. Каждый анализировал свои актерские возможности, но никто не шал, с какой меркой подойти к самому себе, каким представляет себе образ Гамлета постановщик.

В трепетном ожидании явились мы на первую репетицию. Лицо Константина Александровича было озарено каким-то особым светом. Таким его давно не видели, по крайней мере за последний год. Внешне он казался спокойным, но нервное подергивание выдавало его волнение.

Все актеры затаив дыхание ловили каждое его слово. После короткой речи исполнителем роли Гамлета Котэ назвал Ушанги Чхеидзе. Ушанги, казалось, покраснел с ног до головы, остальные облегченно вздохнули и предались размышлению. Над тайной чуть приоткрылась завеса. Лишь немногим из нас было известно, каким внутренним огнем обладает Ушанги — молодой актер, с еще не совсем определившимся тогда дарованием. Удивительно, как Котэ разглядел в нем большой талант?

Ушанги долго не мог преодолеть смущения. Такая неожиданность иной раз так напугает молодого актера, что он лишится способности справиться даже с маленькой ролью. Котэ знает это лучше нас, поэтому приглашает Ушанги к себе домой, чтобы поговорить с ним наедине.

Ушанги не верит своим ушам. Заглядывает товарищам в лаза, желая прочесть в них ответ на обуревающие его вопросы. Мы, наиболее близкие его товарищи, ободряем, советуем ему не отказываться от предложения Котэ.

— Если у тебя будут затруднения, не пугайся, поможем.

Ушанги дал согласие. Объявили и других участников спектакля, и мы приступили к работе.

«Начиная с Гамлета и кончая призраком, — говорил нам Котэ, — все должны быть живыми людьми. Было бы гибельной театральной ошибкой ждать успеха, опираясь только на красоту образа Гамлета. Вопрос: как сыграть эту величайшую философскую трагедию? Мы должны ее сыграть так, чтобы ни на минуту не изменять большой сценической правде. Тогда философия Гамлета станет понятной всем. Что {269} для этого нужно? Человеческие чувства и еще раз человеческие чувства…».

После короткой паузы постановщик продолжал: «По-моему, Гамлет — это предельно чистый человек, олицетворение человеческой совести. Он попадает в заколдованный круг. Его заставляют страдать, и он мучительно страдает, но когда, руководимый высшим судьей — своей совестью, Гамлет до конца познает всю мерзость окружающей его лжи и грязи, — силы его уже исчерпаны, он изнемог в этой борьбе и арену действия оставил более сильному — Фортинбрасу.

Непременное мое условие, — предупреждает Котэ, — отказаться от чтения критических статей о “Гамлете”, в особенности это относится к исполнителю роли Гамлета, думайте самостоятельно над созданием образов».

Вместе с художником Марджанишвили работал в макетной. Макеты первого акта клеил собственноручно. Для музыкальной иллюстрации постановки он избрал произведение Чайковского.

Внешнее оформление спектакля Котэ задумал такое фантастическое, что ни технические, ни материальные средства нашего театра не смогли бы справиться с его замыслом.

Работа шла в быстром темпе.

После двенадцати репетиций мы приступили ко второму акту. По монтажу Котэ, монолог «Быть или не быть?» и молитва Клавдия оказались в первой картине второго акта. Внимание режиссера надолго задержалось на этом действии Вот как объяснял он эту картину:

«Гамлет провел ужасную ночь. Его сознание почти постигло непостижимое и взывает к мщению. Гамлет — один из самых чувствительных людей, в нем сосредоточены все земные добродетели. Зверское убийство отца вынуждает его взять в руки меч. Но в то же время Гамлет справедливейший из судей, который, выполняя свой замысел, не изображает безумца, как это представляют многие исполнители данной роли, чем наводят тень на его чистый образ. Гамлет — вне всякого притворства и лжи. Он не обрушивает меча на жертву, не выслушав ее оправдания; он обращается к вере, он перед алтарем, но не как догматик… Тут его сознание и сердце выносят приговор.

{270} Он задает себе вопрос:

“Не жаждать? Умереть, уснуть. — Уснуть.  
И видеть сны, быть может?”

Гамлет верит, что сны посетят его во всяком случае, но…

“Какие сны приснятся в смертном сне.  
Когда мы сбросим этот бренный шум, —  
Вот что сбивает нас; вот где причина  
Того, что бедствия так долговечны…”

Вот если бы не было этих сомнений…

“Когда б он сам мог дать себе расчет  
Простым кинжалом? Кто бы плелся с ношей,  
Чтоб охать и потеть под нудной жизнью…”

Но сложная натура Гамлета стоит выше патологических чувств; он судья этих чувств, но судит не только холодным рассудком, но и чистым сердцем.

Если судья не сомкнул глаз, думая о приговоре, то в ту же ночь и преступника, короля Клавдия, терзают кошмары, и его душа стремится к алтарю. Словно судьба снова сталкивает его в алтаре с совестью — с Гамлетом, для того чтобы он еще острей ощутил свой грех и постарался очиститься в слезах раскаяния. Гамлет видит это. Меч правосудия в его руках. “Удобен час…” Но при виде человека в муках раскаяния он вздрагивает. Гамлет ведь не палач, он — совесть, а разве совесть так безжалостна, что в преступнике не увидит человека? Может быть, Клавдий не убийца по своей природе, может быть, обстоятельства толкнули его на преступление? Разве однажды укравший хлеб, измученный голодом человек и тот, кто постоянно кормится воровством, заслуживают одинаковой кары? Стало быть, отступление Гамлета, — разъясняет Марджанишвили, — в данном случае говорит не о его слабости, как это трактуют многие критики, а, наоборот, о его большой воле. Он был готов привести в исполнение свой приговор, но, увидя раскаяние человека, удержался от мщения.

Гамлет не простой мститель. Именно поэтому он советует Офелии уйти в монастырь. При этом не клерикальные соображения {271} руководят им, а глубокие сомнения: если люди только мстители, то зачем Офелии рождать грешников? “Ступай в монастырь!”

Офелия не понимает поведения Гамлета. Она все приписывает его безумию и невольно первой распускает во дворце слух о сумасшествии принца. Этот слух подхватывает глупый “болтун” Полоний, еще сильнее раздувает его и доносит до короля и королевы. Король в отчаянии, ибо знает, что странные поступки Гамлета вовсе не являются следствием его любви к Офелии.

Гамлет идет своим путем, но его постигает новое несчастье. Друзья его юности Розенкранц и Гильденстерн ради своей карьеры грубо касаются тончайших струн его души.

Появление актеров радует Гамлета, он готовится привести в исполнение свой приговор. Он становится стремительным, как вихрь. Разгорается смертельная борьба между двумя лагерями».

На репетиции мы покончили с мизансценами второго акта и перешли к третьему.

Работа над подготовкой остальных действий шла в таком же плане.

Только в четвертом акте, когда Котэ решил придать могильщикам, грузинский характер, в труппе возникло недоумение, и он дал нам следующее объяснение:

«У самого Шекспира проблема жизни и смерти ставится по-разному. Жизнь в здоровом человеке настолько сильна, что, даже копая могилу, он смеется над смертью. Этой радостью жизни, этим смехом мы должны заразить и зрителя, и чем острее будет найдена нами для этого форма, тем лучше. Какими возможностями располагает наш коллектив? Как нам достичь этого? Конечно, не показом датских могильщиков, образы которых нам далеки. Мы должны искать образы в кругу своего народа. Таким приемом скорее всего достигнешь цели. Ведь философия могильщиков во всем мире одна? Что же случится, если их образу мы придадим грузинский характер? Нарушится стиль? Пусть нарушится, зато мы вызовем веселье и смех. Не пугайтесь! Если нас обвинят за это, вину я беру на себя».

Несмотря на весь авторитет Котэ, мы все же сочли этот замысел прихотью большого мастера.

{272} Приближался срок открытия сезона. Была назначена генеральная репетиция «Гамлета».

В непривычных костюмах актеры растерялись и потеряли тон. Постановщику это было видно лучше, чем кому-либо. Его страх за успех спектакля обнаружился во время «истории с петухом».

Вот как произошло это.

Во время диалога Гамлета с призраком петушиный крик напоминает ему, что пора исчезнуть. На репетициях в комнате этот эффект достигался посредством звуков, издаваемых игрушечным петухом, но когда мы перешли на сцену, постановщику и актерам петушиный крик показался неестественные.

Котэ бросился на сцену.

Кто подменил петуха? — закричал он. Это тот самый петух, с которым мы работаем все тремя, — уверяли его помощники.

— Не может быть! — рассердился Котэ. — Снять петуха, снять репетицию! Завтра утром пожалуйте опять в репетиционную.

Всех нас бросило в жар… Только на следующий день мы поняли, что наша игра была фальшива и поэтому Котэ сорвал свою злость на злосчастном «петухе», на крики которого с этого дня вообще не обращал никакого внимания.

По мере сил актеры старались исправить свои недостатки, но дело все же не обошлось без осложнений. Некоторые участники спектакля оказались без эскизов к костюмам. У художника Ираклия Гамрекели скончалась мать в то самое время, когда ему надо было перенести работу на сцену. А время не ждало, мы торопились с открытием сезона. Заменить пьесу не было возможности.

Игнорируя все неполадки, Котэ закончил подготовку к спектаклю по-партизански. От всего ранее задуманного им в постановке «Гамлета» осталось всего лишь процентов двадцать, но, тем не менее, день открытия сезона был объявлен.

## **{****273}** К. Е. Патаридзе Заслуженный деятель искусств Грузинской ССР На репетициях

Начиная с первой постановки Котэ Марджанишвили в театре им. Руставели, грузинское советское сценическое искусство стало развиваться уверенно и быстро, привлекая зрителей и внимание всей общественности.

Гигантская работа, проводившаяся Котэ Марджанишвили в грузинском театре, захватила и меня. Присоединившись к новому течению грузинского сценического искусства, я имел возможность почти с первых дней возрождения театра и на протяжении ряда лет принимать в его работе непосредственное участие и быть свидетелем блестящей деятельности Котэ Марджанишвили, выдвинувшей грузинский театр в ряды передовых театров СССР.

Котэ Марджанишвили создал в театре им. Руставели новую, необычную творческую атмосферу, способствующую новаторским исканиям. Перед актерами он открыл широкие горизонты и наметил новые задачи, соответствующие требованиям советской сценической культуры. Если раньше репетиция была просто читкой текста, его зазубриванием или, в лучшем случае, показом выходов, то волшебник репетиции Котэ Марджанишвили превратил ее в творческий праздник. И не только участвующие в спектакле актеры, но и все присутствующие на репетиции подпадали под такое сильное влияние пламенного, {274} волнующего мастерства Котэ Марджанишвили, что глубоко воспринимали его истинную художественную трактовку пьесы. В обстановке такого творческого единения актерский труд принимал характер подлинного торжества.

### Читка пьесы

Одиннадцать часов утра. На сегодня назначена читка пьесы. Актеры уже собрались в репетиционном зале и ожидают Котэ Марджанишвили. Помощник проверяет: все ли на месте из числа тех, кто должен быть на репетиции, и идет к режиссеру — сообщить о готовности актеров к репетиции. Заметно, что Марджанишвили несколько взволнован — ведь сегодня читается пьеса! К читке Котэ относится с особым вниманием. Первое впечатление, полученное от пьесы, весьма важно для дальнейшей работы актера над ролью.

В большинстве случаев новые пьесы Котэ читал сам. Если же решал поручить другому, то заранее подбирал актера и проводил с ним беседу о том, как прочесть пьесу, объяснял ее направленность, центральную идею, указывал, что, по его мнению, следует подчеркнуть в пьесе. Все это делалось для того, чтобы с первой же читки направить исполнителей ролей на осмысливание авторской и режиссерской идеи. Но это не значило, что если в процессе разработки роли актер вносил свое предложение, которое служило новой ее трактовке, то Котэ его огульно отвергал или зажимал. Наоборот, разумное предложение Котэ всегда встречал с радостью.

Открывается дверь, входит Котэ Марджанишвили. Окидывает быстрым взглядом собравшихся и приветствует общим поклоном. Уже по этому первому взгляду, по выражению лица и улыбке, по стремительной походке и порывистым движениям угадываешь характер пьесы. Котэ смеется. Это как бы отражение действий персонажей. И начинаешь догадываться, что сегодняшняя пьеса — комедия.

Котэ занимает режиссерское место. За длинным столом уже расселись участники репетиции. Котэ бросает взгляд на помощника, как бы прося согласия начать. Обязательно стоя, Котэ посвящает несколько минут краткому вступительному слову. Если пьеса хорошая, он поздравляет труппу с представившимися {275} актерам большими творческими возможностями. Хочется отметить одну черту характера Марджанишвили, которую некоторые современные режиссеры предали забвению. Если Котэ не считал пьесу значительным полотном, то хотя он и передавал ее содержание с чувством, но никогда не хвалил. Это — правильно, так как режиссер должен быть выразителем убеждений и стремлений труппы.

Закончив краткое вступление, Котэ Марджанишвили садится и снова окидывает взглядом присутствующих. У него такое выражение лица, словно он собирается шутить. Громким голосом начинает читать.

Потоком льется теист пьесы, сменяются образы, действия, сцены, настроения. Котэ блестяще передает все это. Он один создает такое впечатление, что, кажется, перед вами сменяет друг друга, живет, действует целая галерея типов. Не могу не отметить: хотя мне приходилось слушать многих хороших чтецов пьес, но такого, которого можно было бы сразишь с Котэ Марджанишвили, я не встречал.

Когда он читает, вы представляете, как один из персонажей пьесы куда-то устремляется, чему-то радуется, другой же, грустный, потерявший надежду, стоит печально. Вы видите влюбленного, ласкового, радующегося встрече с возлюбленной. Бессмысленно, попусту слоняется тупица, вмешивается в дела, его не касающиеся. Видите, как пройдоха и мошенник получает по заслугам…

Котэ усмехается, Котэ радуется, Котэ грустит. Котэ передает вам образ каждого действующего лица.

Присутствующие актеры уже не чувствуют себя в репетиционном зале, художественная читка перенесла их в тот мир, который рисует пьеса, они включились в действие. Вы не увидите ни одного актера, внимание которого было бы чем-нибудь отвлечено, — глаза слушателей устремлены на Котэ, открывшего им неиссякаемый родник творчества. И все в труппе то смеются или безудержно хохочут, то затаив дыхание лихорадочно ждут выхода из напряженного положения, то сразу облегченно вздыхают.

В глазах Котэ Марджанишвили, необычайно выразительных, заметна была та волшебная сила, которая так покоряет многих людей. В труппе говорили, что глаза Котэ сверкают, как алмазы, как солнечные лучи, проникают в наше существо, освещая все его утолки, сея задуманные режиссером мысли.

{276} Многое хочется оказать о глазах Котэ Марджанишвили, но слово мое бессильно. Их нужно было видеть, чтобы получить представление, а для того, чтобы описать их, нужно быть большим мастером слова.

Несмотря на то, что при читке Котэ Марджанишвили как будто перевоплощался в персонажи пьесы и целиком был поглощен ее содержанием, он ни на минуту не терял контроля над труппой и внимательно следил за произведенным впечатлением и за реакцией отдельных актеров на прочитанное.

Кончается акт. Котэ Марджанишвили на короткое время прерывает чтение. Он, видимо, доволен реагированием на пьесу, быстро встает и, шагая среди актеров, толпящихся группами, расспрашивает о полученных ими впечатлениях и воздействии пьесы. В это время выражение его лица и глаз бывало совсем иным, в них отражалась большая любознательность и светилась какая-то детская улыбка. Если в собеседнике он не видел творческого огня, то, не вступая в прения, сразу отходил от него.

Время перерыва кончается. Котэ возобновляет читку, и всегда с таким расчетом, чтобы актеры все еще находились под впечатлением от прочитанной части пьесы. Не было случая, чтобы после окончания читки всей пьесы Котэ Марджанишвили не награждали громом аплодисментов. Быстрым движением головы Котэ прощается с труппой и стремительно покидает репетиционный зал.

### Распределение ролей

В начале сезона Котэ Марджанишвили объявлял о репертуаре и распределении ролей, в отдельных же случаях роли распределялись после читки пьесы. Это имело, по его мнению, большое значение для творческого роста актеров.

Бывали случаи, когда молодому актеру он давал сложную, ответственную роль. Нередко труппа недоумевала, так как казалось, что намеченная роль не соответствует творческим данным того или иного актера. Но я не помню случая, чтобы в распределении ролей Котэ Марджанишвили допустил ошибку. Теперь же, к сожалению, часто случается, что актеру поручают ответственную роль, назначают дублеров, проводят {277} репетиции, а потом убеждаются, что он не подходит для исполнения этой роли, и его заменяют. Это приводит к напрасной затрате актером творческих усилий и к определенной потере возможности роста.

Марджанишвили твердо закреплял роль за актером. И если он начинал с ним репетиции, то обязательно доводил их до конца. Если же чувствовал, что актер не дает цельного художественного образа, то считал это своей собственной ошибкой и ни в коем случае не давал почувствовать этой ошибка актеру. Такой принцип способствовал росту актера, создавал ему определенные условия для достижения художественных вершин.

Кота Марджанишвили обладал исключительным умением беседовать с актером. Он приближал к себе актера, вызывал в нем искренность и вместе с тем контролировал его творческие возможности.

Например, молодому актеру Ушанги Чхеидзе в первое время давали преимущественно характерные роли. Казалось, что и в дальнейшем он должен был идти по этому творческому пути. Но дальновидность Котэ Марджанишвили, обладавшего способностью обнаруживать скрытые возможности актера, распознала в исполнителе характерных ролей Ушанги Чхеидзе задатки трагика.

### «Гамлет»

Однажды Котэ Марджанишвили пригласил Ушанги Чхеидзе в свой кабинет, ласково посмотрел на него и сказал, что в будущем сезоне он намечает постановку «Гамлета», в которой роль Гамлета должен исполнять Ушанги наряду с Георгием Давиташвили. Трудно описать, как ошеломлен был Ушанги, который совершенно не ожидал этого и вместо согласия начал лепетать что-то невнятное. Как обычно, Котэ не затягивал разговора, взглянул на Ушанги глазами, полными надежды, хлопнул по плечу и оставил его в состоянии изумления.

Через два дня Котэ предложил мне привести Ушанги Чхеидзе к нему на квартиру и в назначенный час сам встретил нас у входа. После приветствий он пригласил нас к столу {278} и сейчас же задал вопрос Ушанги: «С какой литературой о Шекспире, в частности о его “Гамлете”, вы знакомы и какие читали критические статьи, в исполнении какого крупного актера видели эту роль? Расскажите, что вы думаете обо всем этом?» Ушанги смущенно опустил голову — он не знал, что ответить. Котэ снова ободряюще обратился к нему: «Ну, парень, отвечай!» Ушанги не смог взглянуть ему в глаза. «К сожалению, я мало знаком с Шекспиром… литературу о нем я недостаточно знаю…» Я ожидал, что Котэ рассердится и упрекнет Ушанги, но вместо этого он расхохотался, взял молодого актера за подбородок и сказал: «Очень хорошо! Очень хорошо! Это лучше…» Он просил Ушанги довериться ему и заверил, что вместе они отлично достигнут дели, кроме того, взял с него слово — до исполнения роли и показа спектакля ничего не читать о «Гамлете», ни с кем не беседовать на эту тему и не смотреть другого исполнения этой роли.

Это было сказано для того, чтобы придать артисту смелости, но тот все же почтительно ответил, что у него будет возможность восполнить свой пробел и ознакомиться с литературой о «Гамлете».

— Нет, — послышался твердый голос Котэ, — о Шекспире и «Гамлете» высказано так много интересных, но столь различных мнений, что это тебя запутает и помешает работе. Повторяю, до тех пор, пока ты достаточно не натренируешься в исполнении роли Гамлета, категорически запрещаю тебе знакомиться с какими бы то ни было материалами!

Я не помню, чтобы Котэ Марджанишвили проводил когда-либо такую большую подготовительную работу и был охвачен таким волнением, как это было перед началом репетиций «Гамлета», в которых он принимал непосредственное участие. Надо сказать, что в процессе чтения пьесы Котэ не давал каких-либо особых заданий художнику. Он знакомил его с пьесой, разъяснял главную задачу постановки, а все остальное должно было решаться творчески самим художником. В работе же над «Гамлетом» это было не так. В то время у нас не принято было сооружать для каждого спектакля макеты. Художник приносил эскизы, режиссер утверждал их или вносил поправки и передавал в производство. Масштабы не соблюдались, и поэтому часто декорации не соответствовали площади сцены. На второй же день после беседы с Ушанги о «Гамлете» Котэ назначил встречу с художником, мне же поручил {279} приготовить остро отточенные ножницы, эластичный картон, клей и два экземпляра «Гамлета» в известном переводе Мачабели.

Художник Ираклий Гамрекели с нетерпением ожидал встречи с Котэ по вопросам постановки «Гамлета» — этой задачей он сам был увлечен.

Марджанишвили собрал нас рано утром. С первых же слов и жестов его стало ясно, что им уже давно предварительно продумано декоративное оформление постановки. Он познакомил художника со своим замыслом и требованиями и сам, своими руками, нарезал картон и сделал макет лестницы, которая в дальнейшем в постановке «Гамлета» фигурировала в каждом акте как непременный элемент всего спектакля. Лестница представлялась символическим изображением жизни и движения человека, его возвышений и падений. Во время этой же встречи Котэ Марджанишвили потребовал от художника, чтобы все остальные элементы декораций — дворец, молельня и другие — были сделаны в соответствии: с, лестницей так, чтобы она оставалась центральным элементом, как декоративное оформление основной мысли пьесы. На этой огромной лестнице проходили почти все значительные сцены.

Покончив с макетом, Котэ Марджанишвили принялся за монтаж пьесы. Взяв два экземпляра перевода Мачабели, он сделал из них один, переместив некоторые сцены в соответствии со своим замыслом. В других пьесах Котэ обычно только отмечал карандашом такие перемещения.

На следующий день он пригласил нас — художника, заведующего музыкальной частью дирижера А. Гвелесиани и меня, как режиссера спектакля, и ознакомил с тем, насколько соответствует написанная специально для «Гамлета» музыка Чайковского решению спектакля в его постановке.

### Репетиции «Гамлета»

Наконец были назначены репетиции «Гамлета» и объявлено распределение ролей. Труппа с нетерпением ожидала этих репетиций. На всех лицах играют улыбки, все ждут появления Котэ и его жизнерадостного приветствия. Когда я вошел в кабинет Марджанишвили и сказал, что все готово для начала репетиции, вид Котэ показался мне необычным. {280} Все его существо как будто было проникнуто величием трагедии Шекспира. Я сразу это почувствовал. Коротким кивком головы Котэ безмолвно дал согласие и направился в репетиционный зал. Походка его не была, как обычно, быстрой, лицо — хмурое, весь он собранный. Это, казалось, был задуманный им портрет Гамлета.

Собравшиеся в репетиционном зале артисты с сияющими лицами встретили Котэ, но он был не таким, как на репетициях комедии. Он как будто принял на себя часть переживаний Гамлета. Это была предельная искренность. В своем кратком вступительном славе он познакомил труппу с планом постановки «Гамлета». В его тихом голосе слышалось глубокое сочувствие Гамлету. Вступительное слово заняло не более двадцати минут.

В этот же день труппа познакомилась с монтажом «Гамлета». Как вступительное слово, так и план постановки и решение спектакля Марджанишвили изложил по-грузински. По приезде из России он сравнительно слабо владел грузинским языком, и сколько труда и энергии он должен был затратить, чтобы так гладко, без подыскивания отдельных слое провести эту беседу. Грузинская речь Котэ обрадовала всю труппу.

Вспоминаю некоторые его высказывания. При общем разборе пьесы он не дал детального раскрытия роли Гамлета, но отдельно беседовал с ее исполнителем. Обычно на эти собеседования приглашал и меня.

Гамлет, в представлении Марджанишвили, был прекрасным человеком, боровшимся с несправедливостью, за правду. Котэ не считал Гамлета неврастеником или душевнобольным, как его изображали многие исполнители. В нем он видел стремление утвердить справедливость. Гамлет должен обязательно убедиться в том, что его дядя, Клавдий — датский король — убийца его отца. Он должен раскрыть тайну, которая связывает Клавдия с его отцом. Убедившись в виновности Клавдия, он хотел очистить дворец от носителей зла. В этом Гамлет видел освобождение всей окружающей жизни во имя добра и счастья. Остальные же действующие лица, причастные к развращенному дворцу, видели в поведении и стремлениях Гамлета только странности, между тем другие действующие лица, как, например, Горацио, — такие же люди, как и сам Гамлет.

{281} В понимании Котэ Марджанишвили «Тень отца Гамлета» не была мистической фигурой, — это не загробный, а реальный человек, проникнутый началами добра и справедливости. «Тень» есть олицетворение измученного старца, это не просто бесцельное видение, которое покажется и патетическими словами вызовет сочувствие, это — человек, который страдает человеческими чувствами. Разговор Гамлета с «Тенью» был обыкновенным человеческим разговором отца с сыном, а не результатом галлюцинаций неврастеника. Настолько реальной представлял себе Котэ «Тень», что во время диалога Гамлет касается руками ее колен.

Другие отношения возникают у Гамлета с его возлюбленной — Офелией. Он разочарован в Офелии потому, что она втянута своим отцом Полонием в сети интриг против него.

Наперсником Гамлета Котэ считал Горацио. Горацио он представлял себе человеком с безупречным сердцем, смелым и стойким. Школьные же товарищи Гамлета — Розенкранц и Гильденстерн — хитрые лисицы и проходимцы, погрязшие в дворцовом болоте.

Монолог «Быть или не быть?» не был преисполнен пессимизма, трагического рыдания неврастеника, который не видел будущего, отдается во власть судьбы. Этот монолог, по мысли Марджанишвили, звучал как осознанная необходимость борьбы.

По замыслу Котэ, Гамлет любил свою мать, но любовь его не была слепо подчинена сыновним чувствам. Он был ее разоблачителем и обвинителем, но одновременно и сыном, полным нежной любви к ней.

Котэ требовал, чтобы в сцене «Мышеловки», после того как Гамлет убеждается в злодеянии Клавдия, вслед охваченному ужасом и убегающему Клавдию раздавался гомерический смех. Этот хохот Гамлета был выражением огромной радости победителя, который окончательно убедился в преступлении Клавдия, и слова — «Пусть раненый олень ревет, а уцелевший плачет…» были выражением радости мстителя, вырвавшейся из глубины сердца. Котэ заставлял Ушанги кричать эти слова подобно раненому оленю, который не побежден, но смертельно ранен и все же полон мести — смертельной для Клавдия. В последнем действии, когда Гамлет уже свершил отмщение, убил Клавдия, он не изменяет дружеского отношения к Лаэрту. После разоблачения короля Лаэртом {282} смерть принимается Гамлетом как радость. Последние его слова, по трактовке Котэ, выражали мысль о том, что Гамлет исполнил возложенный на него долг. Он прощался с миром очищенный, счастливый, свершивший правосудие над виновниками тяжкого преступления.

Последние слова Горацио — «Разбилось сердце редкостное, стаи…», по мысли Котэ, не были сентиментальным причитанием, это было прощание с героем-победителем.

Всем этим указаниям и показу на репетициях Ушанги Чхеидзе следовал как искренний ребенок, и справедливость требует отметить, что, находясь под влиянием Котэ, замечательно выполнял его указания.

Хочу особо остановиться на вопросе о могильщиках в сцене на кладбище. Эта сцена в свое время вызвала много кривотолков и недоумения. Могильщики были представлены как грузины. Много горьких упреков выпало на долю Котэ за эту сцену в понравившейся в общем новой и правильной постановке пьесы. Сторонники же Котэ, выступая в его защиту, говорили, что эта сцена решена философски, а могильщики — всегда и всюду могильщики.

Хочу напомнить один разговор Котэ относительно этой сцены с постановочной группой, при котором присутствовали: дирижер, заведующий музыкальной частью А. Гвелесиани, художник И. Гамрекели и я, как режиссер спектакля. Котэ как-то странно многозначительно и вместе с тем виновато улыбался, словно взвешивая: сказать или не сказать? Поведать ли какую-то тайну? Наконец он взглянул на нас и сказал, что хочет открыть один большой секрет, но мы должны дать ему слово, что сохраним эту тайну до тех пор, пока он не разрешит выдать ее. Мы повскакали с мест и поклялись, что тайна без его согласия открыта не будет. Тогда Котэ улыбаясь сказал нам, что, по его мнению, Ушанги Чхеидзе поручена большая ноша и, хотя он очень талантливый молодой актер, все же надо опасаться, что нести ему эту ношу будет трудно. Публика же безжалостна в подобных случаях — она может обрушиться на него, и поэтому Котэ хочет сделать такой эксперимент: могильщиков вывести людьми из нашего народа. У Шекспира отношение могильщиков к жизни выражено с редким юмором. Котэ надумал заставить заговорить одного на кахетинском, а другого на имеретинском наречиях. Среди зрителей это обязательно вызовет кривотолки, начнут ругать {283} Котэ. Это ничего, Котэ это снесет, лишь бы прикрыть Ушанги: Если же Ушанги выйдет победителем, то суровая критика адрес Котэ не будет иметь для него большого значения. Главное, чтоб цель была достигнута.

Такое благородное поведение Котэ вызывалось большой любовью к актеру. Ушанги Чхеидзе блестяще оправдал надежды. Его Гамлет был единодушно признан публикой, спектакль закончился необыкновенным триумфом, овациям не было конца, общественность радовалась приобретению грузинской сценой трагика, которым она была в праве гордиться. Ушанги Чхеидзе в роли Гамлета сравнивали с Ладо Месхишвили.

Однако вернусь к репетициям.

Спустя два‑три дня после своего вступительного слова Котэ опросил: нет ли чего-нибудь непонятного, не имеют ли члены труппы или участники постановки каких-нибудь поправок? Артисты молчанием выразили свое полное одобрение. После этого Котэ сам внес в роли кое-какие исправления и, проведя в течение двух-трех дней работу над пьесой за столом, приступил к репетициям в мизансценах.

Вот одна из репетиций на сцене. При полной тишине слышится музыка Чайковского. Гамлет появляется наверху высокой лестницы. Котэ указывал, что у него должен быть такой вид, как после ужасно проведенной ночи. Утомленный пережитым, он должен переступать медленно, еле‑еле. Мысль его должна фиксироваться лишь на том, что он перенес ночью и что мучает его сейчас. Вот Гамлет достигает срединных ступеней лестницы. Здесь он останавливается. Марджанишвили молча, с напряженным вниманием, смотрит на него. И как будто Котэ — гипнотизер, принятый им ритм передается исполнителю роли Гамлета, словно действует один человек, — Котэ и Ушанги слились воедино. Это, разумеется, результат внушения Котэ.

Ушанги начинает монолог. По лицу Котэ заметно, что такое начало ему не нравится, но, по своему обыкновению, он не останавливает актера. Гамлет кончает монолог и смотрит на Котэ. Котэ в той же позе, в какой был при чтении монолога. Вдруг он улыбается и делает замечания. Он решил прибегнуть к показу. Он сам поднимается на лестницу, на ее верхнюю ступень и идет медленно, тяжело, в ритме с музыкой, одну руку протянул вперед, другой тащит длинный плащ, грудь {284} открыта. Вот он доходит до середины лестницы. Музыка смолкает. Ушанги лихорадочными глазами следит, Котэ читает монолог. Это был превосходный показ. Ушанги повторил сцену. Его движения, интонации очень походили на движения и интонации Котэ. А Котэ нервничал, возражал, — ему хотелось, чтобы Ушанги создавал свое. Громко, нервным тоном, прервал он монолог и сердито сделал Ушанги замечание. К показу он прибегнул ее для того, чтобы Ушанги в точности повторил то, что исходит от него, а для того, чтобы он понял замысел. «Я — плохой актер, я не могу передать так, как это можешь сделать ты. Я — твой второй глаз, зритель, и советую то, что ты должен увидеть глазами разума». Ушанги несколько раз повторил сцену и, по-видимому, добился проникновенного звучания монолога.

Котэ Марджанишвили мы помним на других репетициях — очень подвижного, быстрого, пламенного. Он сразу сбрасывал пиджак, торопливо закуривал, курил одну папиросу за другой так, что они не гасли у него в руках, а большая пепельница наполнялась окурками. Потом он снимал галстук, засучивал рукава и действовал с молниеносной быстротой, но мысль опережала быстроту движений. И так незаметно проходило время, что вам казалось, будто репетиция только началась, а она, оказывается, уже кончалась — акт был смонтирован.

На репетициях же «Гамлета» Котэ был совсем иной — спокойный, задумчивый, с глубокомысленным выражением лица, пристально вглядывающийся в наполнителя роли Гамлета. Замечания делал тихим, внушительным и убедительным тоном. Лицо и движения Котэ отражали заключавшиеся в роли переживания. Медленно поднимал он руку — это была поза Гамлета, голову опускал — это тоже исходило из роли, падал в кресло — этим он тоже помогал Гамлету. Вы могли заметить на глазах у него слезы. Это было то горение художника, которое передать словами невозможно, его надо было видеть. Если на других репетициях в мизансцене актеру надо было сесть, то Котэ громко ему говорил: «Ты здесь садишься». Тем самым он устанавливал зависимость и партнеров друг от друга. Но в «Гамлете», в главных сценах с Ушанги Чхеидзе, он этого не делал.

Помню, в сцене в молельне Гамлет смотрит на молящегося Клавдия и хочет там же его заколоть, но потом {285} передумывает, а после ухода Клавдия начинает свой монолог. Вследствие пережитого волнения Гамлет должен здесь почувствовать страшную усталость. Казалось, была бы естественным теперь присесть на ступеньку лестницы и дать отдых утомленным ногам. Но этого не случилось. Котэ ласково заставят Ушанги Чхеидзе повторить монолог — ему хотелось, чтобы желание сесть возникло у актера органически. Но Ушанги опять этого не сделал. Сцену повторяли несколько раз. Артист достаточно хорошо, осмысленно читал монолог. Котэ стоял напротив, пристально смотрел ему в глаза, как будто внушал: ты устал, садись! Действия Ушанги и Котэ объединены. После неоднократных повторений Ушанги прервал монолог и нерешительно сказал Котэ, что он хочет присесть. Котэ в восторге стал хлопать в ладоши, закружился, как простодушный ребенок, радуясь, что не он механически посадил Ушанги, а это исходило из переживаний Гамлета-Ушанги. Он заставил еще раз повторить монолог и прекратил репетицию.

Если актер проводил какую-нибудь сцену хорошо, то это приводило Котэ в восторг. Его живые, говорящие глаза, лицо, фигура выражали радость. Он в таких случаях не был скуп на похвалы актерам, наоборот, давал им высокую оценку и сравнивал с крупными мастерами даже в том случае, если актеру удалось решить хотя бы маленькую задачу, но решить хорошо. Хорошая игра зажигала его, и, как бы сильно Котэ ни был утомлен репетицией, он с новой энергией включался в это кипение, работал темпераментно, лепил мизансцены, напряженно следил за всем, метался среди актеров и так воодушевлял их, что они глубоко и быстро воспринимали его творческие указания. Он заканчивал репетицию, обводил всех взглядом и направлялся к своему кабинету. Вы были уверены, что теперь он устало опустится в кресло и будет отдыхать. Но это было не так. Он тотчас же принимался за другие дела, начинал репетиции в им же основанной оперной студии или направлялся в Союз писателей, или в оперный театр, где у него были постановки, или знакомился с материалами народного творчества. Его заветной мечтой было, чтобы грузинский театр уходил глубокими корнями в народное творчество, в народную поэзию.

На репетициях Котэ Марджанишвили любил порядок. Им была установлена строгая дисциплина. Занятый в репетиции {286} актер не мог опоздать, его встретила бы запертая дверь. В дальнейшем опоздавшего ожидал денежный штраф и выговор, когда, разумеется, для опоздания не было уважительных причин. Если же причиной опоздания служила какая-нибудь большая неприятность, то тогда, наоборот, опоздавший вызывал в Котэ сочувствие. Был един курьезный случай, когда Котэ Марджанишвили сам опоздал на репетицию. Он вошел смущенный, извинился перед присутствовавшими актерами и собственноручно записал за собой штраф.

Во время репетиции Марджанишвили требовал соблюдения абсолютной тишины. Конечно, при появлении его в репетиционном зале воцарялась полная тишина, устанавливалась творческая атмосфера. Котэ давал знак музыке. (В большинстве постановок Котэ Марджанишвили были музыкальные вступления). И с этого начиналась репетиция. Котэ сидел за столом, внимательно слушал начало. Если лицо его выражало удовольствие, то это означало, что репетиция ведется правильно, если же Котэ морщил лоб и становился сумрачным, то это значило, что игра шла по ложному пути. В конце кондов Котэ, бывало, не выдержит и резким замечанием остановит репетицию. Но если он заметит, что задача актеру недостаточно ясна, то снова объясняет, убеждает, помогает ее освоить.

Отрывок пьесы идет к концу. По Котэ видно, что он недоволен. Репетиция начинается сначала, и опять задача решена не так, как это было нужно. Марджанишвили явно недоволен… Наконец, потеряв терпение, не выдерживает, вскакивает, подбегает к актеру и принимается за показ. Актер уже знает, что надо делать: он становится так, чтобы видеть режиссера прямо перед собой и не пропустить ни одного его движения, выражающего переживания. Марджанишвили великолепно владел искусством показа, преображаясь в такое зеркало, в котором актер ясно видел как душевные, так и соответствующие им физические движения. Если актер только подражал Котэ, то возмущению последнего не было границ. Он вновь повторял, что не считает себя хорошим актером, и запрещал копировать себя; смысл его показа заключался лишь в том, чтобы дать понять актеру, какие мысли и чувства должны быть выражены, но это актер должен был воплотить приемами своего собственного, исходившего из его существа творчества.

{287} На репетициях Котэ Марджанишвили создавалось такое впечатление, славно у него заранее никогда не были уточнены мизансцены, словно он творил их на месте. Это, однако, не значило, что мысленно у него не были заранее намечены разнообразные сценические группировки.

Вот Котэ строит мизансцены, производит расстановку актеров. Мизансцены так глубоко продуманы, что помогают актерам создавать образы, актеры чувствуют себя свободно, в их игре нет натянутости. Котэ заметил, что один из них стоит на месте. Он предлагает артисту изменить положение, и теперь тот не только не мешает остальным партнерам, а, наоборот, помогает им.

Но вот дошли до массовых сцен. Здесь Котэ преображается. Сколько бы человек ни участвовало в массовке, Котэ сразу подчиняет их себе, и внимание всех приковано к нему. Котэ оценивает положение, дает краткие пояснения, движется среди всех. Вот он кому-то приподнял голову, другого заставил положить соседу руку на плечо, еще кому-то выпрямил корпус, разделил участников на группы, каждому дал соответствующий текст. И перед вами развернулась прекрасная картина, вылепленная скульптором. У каждого есть своя задача, вытекающая из основной мысли пьесы. Меняются действия, Котэ снова берется за перегруппировку артистов, и после недолгих усилий массовая сцена уже выглядит иначе и звучит в соответствии с новой обстановкой.

В прошлом массовые сцены представляли собою лишь безрадостный фон. В руках же Котэ Марджанишвили они часто приобретали значение главной действующей силы.

Появление на сцене масс и уход их со сцены происходили так быстро, что вы даже не замечали, как возникала эта бушующая волна и как она исчезала. Массовые сцены в «Гамлете» — это фон, который выдвигал на передний план главные действующие лица и сильнее их оттенял. Но в сцене «Мышеловки», когда король убегает, масса превращается в решающую действенную силу.

Котэ Марджанишвили придавал большое значение ритму спектакля, — в его спектаклях ритм способствовал выражению стремлений и воли действующих лиц.

Репетиции «Гамлета» длились недолго, и надо сказать, что вообще Котэ Марджанишвили не любил переутомлять {288} актера. Он всегда говорил, что репетиции должны быть для актера творческим праздником.

Котэ Марджанишвили не любил присутствовать на всех репетициях одного и того же акта, фиксировать одно и то же, предоставляя дальнейшее сорежиссеру или помощнику. Это и понятно — он был таким пылким человеком, с такой богатой фантазией, что на последующих репетициях способен был полностью изменить все действие, дать совсем новые решения, еще более углубить их, и таким улучшениям и изменениям не было бы конца. Сам Марджанишвили ежедневно, ежеминутно был новым.

Он никогда не ограничивал часы репетиции. Случалось, что сегодня он работает два часа. Репетиция протекает ритмически неправильно, заметна вялость, все ждут, что Котэ рассердится, начнет возмущаться. Но нет, он прерывает репетицию, обращается к актеру, наделенному даром юмора, с просьбой развеселить труппу. Актер выполняет просьбу, поднимается смех. Больше всех хохочет Котэ. Или он вспоминает какую-нибудь детскую игру, вероятно потому, что в детских играх много искренности, или заставляет кого-нибудь из актеров имитировать или же показывать фокусы. Больше всего Котэ Марджанишвили любил детские музыкальные задачи. Думается, что после такой «мобилизации» труппы репетиция продолжится. Но оказывается, что мы обманулись; Котэ Марджанишвили оставляет репетиционный зал, он тихо, незаметно уходит в то время, когда внимание актеров отвлечено имитацией, и актеры остаются в изумлении, обнаружив уход Котэ. Часто же во время вялого течения репетиции Котэ вскочит, вмешается в ее ход, и от этой гневной встряски репетиция войдет в ритм и может длиться без конца. Обычно же объявлялись десяти-пятнадцатиминутные обязательные перерывы для отдыха.

Работа в репетиционной зале приближается к концу. Тогда Котэ назначает прогонные репетиции всего спектакля. По его мнению, если спектакль не завершен в репетиционном зале, если не найдены нужный тон, ритм, связи, раскрытие образов, то переход на сцену в декорациях, в костюмах развалит спектакль. Во время протонных репетиций Котэ большей частью безмолвствовал, но он весь был так вдохновлен, а его лицо так выразительно, что то одному его облику {289} можно было угадать характерные черты действующих лиц. Котэ не любил, если актер в это время следил за ним, — он должен был находиться в состоянии перевоплощения. Но некоторые актеры хитрили, украдкой следили за Котэ Марджанишвили, и ясно, сколько нового они приобретали от него.

Если в это время актер ведет свою роль хорошо, то лицо Котэ озарено счастьем. Если же репетиция не достигает цели, он гневно кричит, бранит, журит актеров. В это время он бывал буквально страшен. Он говорит, что больше никогда не подойдет к этому театру, устремляется к дверям, словно убегает от ужаса, рванет двери и, выйдя, хлопнет ими так, что задрожат стены, и, не оглядываясь, выбежит из здания театра. Вам кажется, что Котэ никогда не вернется в театр, но ведь сердце Котэ в театре. Он возвращается таким, каким был раньше, как будто никто не причинил ему огорчений.

В этом — отличительная черта Котэ, — ошибок и обид в творчестве он не помнил.

Репетиции переносятся на сцену. Сперва назначается декорационная репетиция. Выразительность декораций, соответствующая содержанию и основной мысли пьесы, игра красок — это ведь главное. Котэ Марджанишвили часто повторял, что непременным условием для представления должны быть — краски, освещение, музыка, творческий темперамент актера. Все это, правильно задуманное и правильно решенное, — бесспорно залог успеха.

Он подробно осматривал каждую деталь декорации. В это время художник и машинист сцены сильно волновались: Котэ мог забраковать декорации, и тогда все нужно было бы делать заново. Если же он одобрял декорации и их техническое исполнение, то это было большой радостью для художника и постановочной группы.

После просмотра декораций назначался просмотр грима и костюмов. С этой целью Марджанишвили устраивал на сцене специальное возвышение, освещенное со всех сторон прожекторами. На это возвышение он ставил актера. Сначала осматривал грим и костюм вблизи, затем устремлялся в партер и проверял оттуда. Потом снова поднимался на сцену и вносил поправки, давал указания. Так он подвергал осмотру то одного актера, то сразу двух или трех. Случалось, что он {290} заставлял разыграть какую-нибудь сцену, чтобы убедиться, насколько грим и костюмы были органически связаны с действующими липами. Вне осмотра не оставался ни один актер, ни один участник массовых сцен, если даже для этого требовалась не одна, а две репетиции.

Наконец начиналась генеральная репетиция, и тогда — горе помощнику! На генеральной репетиции ему перепоручался спектакль, и он был ответственным за все.

Генеральную репетицию Котэ Марджанишвили вел в ритме, с подъемом, поэтому актеры были подтянуты. Он делал замечания, носился по сцене среди исполнителей, поправлял мизансцены, гнев же полностью изливал на помощника.

Кто-нибудь может подумать, что Котэ не любил помощника. Наоборот, он считал помощника своей правой рукой. По словам Марджанишвили, без хорошего помощника спектакль довести до желаемого уровня невозможно. Об отношении режиссера к помощнику я хочу написать отдельно. Вспомните, с какой любовью говорит он о хорошем помощнике в своих мемуарах.

Случалось так, что, придя утром на генеральную репетицию, участники спектакля оставались в театре до трех-четырех часов ночи и все это время были в костюмах и гриме. Это давало возможность актеру жить в атмосфере, какая требовалась по пьесе, что, по моему мнению, приводило к весьма положительным результатам.

Таким взволнованным, как на генеральной репетиции «Гамлета», я Котэ Марджанишвили никогда на репетициях не видел. Генеральная репетиция кончилась, усталые актеры расходились по домам. Самым же утомленным из всех был Котэ. На режиссерском столике оставалась разбитая от ударов звонком чашка и огромная полная окурков пепельница.

Постановочная же группа оставалась в театре для исправления тех недочетов, на которые было указано на репетиции.

На последнюю, генеральную репетицию была приглашена публика. И вы думаете, что Котэ сидел спокойно? Такие же замечания, поправки, как и раньше. Создавалось {291} впечатление, что спектакль не готов. На вопрос по этому поводу Марджанишвили отвечал: «Если генеральная репетиция пройдет гладко, то спектакль не сможет победить».

За короткое время, всего лишь за тридцать восемь репетиций, была проведена большая работа.

Утри премьеры Вся труппа, участники, постановочная группа, технический штат сидят в партере. Входит Котэ. Он похож на полководца, который ведет свое войско в решительный бой. Сегодня волнующийся Котэ делает вид, что спокоен, любезно делится впечатлениями, полученными от генеральной репетиции, часто прибегает к похвалам, подчеркивает, что доволен, подбадривает членов труппы и настраивает их на то, чтобы этот спектакль показал, что борьба во имя справедливости — наивысшее призвание для человека и что борец никогда не погибает бесследно.

### Представление «Гамлета»

12 ноября 1925 года состоялась чрезвычайно ответственная премьера. Все билеты проданы, публика с нетерпением ждет показа бессмертной трагедии Шекспира в новом грузинском, преобразованном усилиями Котэ, театре, который уже показал много интересных спектаклей и справедливо заслужил любовь зрителей. Живой интерес вызывается и тем обстоятельством, что сегодня впервые в роли Гамлета выступит молодой актер.

Приближается 8 часов вечера. Зрительный зал заполняется, все волнуются в ожидании начала спектакля. Идет обмен мнениями, предположениями.

На сцене все готово. Там царит торжественная тишина.

Во время хода спектакля Котэ на сцене не появляется. По закону театра, появление режиссера на сцене, его волнение мешают ходу действия. Сценой управляет помощник. Теперь он самое главное лицо, его распоряжения выполняются беспрекословно. Помощник не должен проявлять никакого волнения.

Слышится второй удар гонга. В зале гаснет свет. Оркестр начинает увертюру. В это время незаметно открывается дверь двенадцатой ложи, тихо входит Котэ, садится и смотрит спектакль как рядовой зритель.

После сцены Марцелло и Бернарде на высокой лестнице {292} показывается Гамлет-Ушанги. Зал встречает его аплодисментами. Котэ улыбается, он радуется.

… Представление окончено. Публика приняла его отлично, сцена утопает в цветах, овациям нет конца. На сцену выводят Котэ. Он быстрыми шагами направляется к исполнителю роли Гамлета и целует его. Овации усиливаются. Котэ выводит Ушанги на авансцену, словно передает публике, препоручает ей в числе многих других еще одного нового талантливого актера-трагика.

Спектакль победил. В нем много новизны. Зритель это почувствовал и принял. Это глубоко радует Котэ Марджанишвили.

На сцене вся труппа, рабочие, сотрудники; все поздравляют Котэ, актеров. Эту большую победу горячее всех празднует Котэ, как маленький, простодушный ребенок. Сколько раз так было с ним, скольких актеров он вырастил…

Много побед он одержал, поражения его никогда не страшили.

Таковы были репетиции Котэ. Таковы были его необыкновенные постановки.

Таким был сам Котэ — основоположник грузинского советского театра.

## **{****293}** А. Костров Марджанов в Малом театре

В жизни любого театра, даже самого передового и подлинно художественного, бывали периоды застоя, порою весьма длительного. Как не всегда вовремя удается заметить и определить скрытую болезнь в здоровом организме и причины, ее породившие, так не всегда можно заметить начало творческого недуга в театре. Может быть, в то время, когда театр находился на вершине славы и наслаждался явным своим благополучием, в кровь его незаметно начинали поступать яды, вырабатываемые той же славой и тем же благополучием. Не всегда приходит на помощь заболевшему театральному организму врач, имя которого критика и самокритика, взыскательность и неуспокоенность.

Нечто подобное произошло в жизни Малого театра в период, последовавший за постановкой «Любови Яровой».

Заслуженный триумф «Любови Яровой» вскружил голову. Казалось, что ею можно было жить целую вечность. «Любовь Яровая» шла почти ежедневно, и кроме нее в репертуаре театра почти не было других пьес. Но оказалось, что «целую вечность» жить одним спектаклем нельзя, что нужны и другие пьесы. Театр, полагавшийся на репертуарный, самотек, не работавший {294} творчески с драматургами, а вернее, и не умевший с ними работать, оказался года через два без репертуара.

Театр, актеров задавили многие антихудожественные изделия сомнительных авторов. Проникновение на сцену великого Малого театра хотя бы одной такой полумистической и полупорнографической пьесы, как «Гусары и голуби», указывает на отсутствие политического чутья, художественного вкуса и высокой требовательности руководства. Не для репертуара Малого театра были и такие пьесы, как «Сигнал» Поливанова, «Неопалимая купина» И. С. Платова и другие. Дело дошло до того, что за неимением репертуара театр уделял внимание постановкам литературных монтажей. Не смог спасти положение одинокий «Огненный мост» Ромашова: в кругу плохих и посредственных пьес значение его было нивелировано.

Классика русская и иностранная не была желанным гостем в Малом театре, а если и появлялась иногда на сцене, то причуды режиссеров-формалистов настолько ее уродовали, что лучше было бы и не браться ни за «Горе от ума», ни за «Плоды просвещения». Посчастливилось только двум-трем пьесам Островского, поставленным главным режиссером Платоном.

Но тот же И. С. Платон настолько был растерян, что, сохраняя традиции Малого театра, позабыл об одной из них: о сохранении в репертуаре театра духа романтики, с особой силой вознесенной гением М. Н. Ермоловой.

Единственная в репертуаре театра пьеса Шиллера «Разбойники» была поставлена на малой сцене, в филиале, как проходная, без творческого увлечения постановочного коллектива, без интересного режиссерского замысла, по старинке, с «разводкой». Отсутствовал творческий процесс создания спектакля. Отсутствовало творчество и на спектаклях. «Разбойники» были беспризорны. Спасала спектакль и сохраняла его долго в репертуаре только блестящая игра А. А. Остужева.

Слабая творческая дисциплина была второй болезнью, подтачивавшей театр. Третья болезнь театра, не менее серьезная, заключалась в отсутствии художественного руководителя и режиссуры. Не было человека, одаренного ярким талантом, мощным умом и созидательной волей, практика которого осваивала бы лучшие традиции Малого театра и творческий опыт великого артиста-реформатора и режиссера К. С. Станиславского.

{295} Правда, делались слабые попытки изменить положение, устраивались производственные совещания, говорили о творческом методе Малого театра, создавалась, но так и не создалась, «методологическая комиссия».

Большая часть труппы, и старики и молодежь, чувствовала, на себе самой испытывала ужас тупика, мечтала, жаждала достойного художественного руководства, режиссуры, репертуара, ролей.

В круглой комнате, в курилках, в артистических уборных все чаще и чаще стали называть Владимира Ивановича Немировича-Данченко, трепетно произнеся это имя. Его приход в Малый театр был настолько желательным, что наконец желаемое стало приниматься за осуществляемое. Начали уже громко говорить о его приглашении, о том, что он уже дал свое согласие, что вот‑вот, не сегодня-завтра, он будет в театре.

Прошло еще какое-то время, и по театру пронеслись слухи, что в Малый театр приглашается К. А. Марджанов. Слухи стали приобретать больше достоверности, когда названа была и пьеса, которую он будет ставить:

«Дон Карлос».

Все и всё заволновалось в ожидании нового, талантливого, творческого.

Марджанов! Имя это было мне знакомо с 1921 года, когда я прочел книгу Таирова «Записки режиссера». В моем представлении создался образ идеального художника, с огненным темпераментом, смелого в дерзаниях, образ, окутанный привлекательной дымкой романтики.

Слухи оправдались. Марджанов приехал, бывает в Малом театре. Его пока еще никто из актеров не видел, но все говорят о нем. Наконец однажды вечером стало известно, что Марджанов сидит в зрительном зале и смотрит «Разгром».

Здесь я должен помянуть добрым словом директора театра В. К. Владимирова за то, что он свел меня с Константином Александровичем. Встретив Владимирова во время антракта в проходе под сценой, примыкавшем к кабинету директора, я сказал: «Хочу работать с Марджановым над “Дон Карлосом”». Я настолько был наэлектризован присутствием Марджанова, о встрече с которым мечтал много лет, что иначе поступить не мог и не ожидал иного результата, кроме положительного. Теперь я теряюсь в догадках, почему с такой поспешностью {296} В. К. Владимиров тут же повел меня в кабинет и представил Марджанову как его будущего ассистента. Может быть, страстное желание было им прочитано в моих глазах и нельзя было отказать взволнованному «хочу»?!

Я, как был, в костюме и в гриме корейца, предстал перед Марджановым.

Константин Александрович, как мне показалось, был недоволен моим появлением. В руках он держал какие-то печатные листки, карандаш. Дымилась толстая папироса. Наш приход, видимо, прервал его занятия. Он взглянул на меня строгими, колючими глазами, помолчал. «Приходите завтра в десять часов утра работать», — сказал он отрывисто. Больше ни слова, никаких расспросов, никакой беседы.

Я трепетал от радости: буду работать с Марджановым!

На другой день я явился заранее в тот же кабинет директора. Вскоре пришел Марджанов. Он молча, без приветственной улыбки, но вежливо поздоровался, потер озябшие пальцы, — они были сухие, узловатые и почему-то сразу привлекли мое внимание. Его руки, пальцы всегда как будто находились в состоянии покоя, свободы, но в то же время и готовности что-то делать. Казалось, что вот сейчас они напрягутся, схватят какой-то предмет или будут мять, лепить. Такое впечатление, они производили всегда. Мое внимание привлекла и артистическая изящность Марджанова, легкость походки. Сутуловатость не замечалась.

И на этот раз Константин Александрович был сух, неразговорчив. Фразы были отрывисты. Голос — низкий, горловой. Говорил он с придыханием, иногда с характерным для него покашливанием. Марджанов отдал мне листки, которые были вчера у него в руках. То был «Дон Карлос», вырванный из собрания сочинений Ф. Шиллера в издании Брокгауза.

— Прочтите пьесу, познакомьтесь с перестановками, купюрами… Пьеса начинается прологом… Отдайте перепечатать.

Даже беглый взгляд на эти листки позволял заметить большую работу режиссера. Линии и черточки острого карандаша шли по стиховым строкам или выхватывали то или иное слово, в других местах жирные крючки цветного карандаша проходили через целые страницы. На полях и между строк мелким почерком вписывались фразы, целые реплики или более удачные обороты. Всюду пометки: «со стр.», «сюда». Не {297} разобравшись предварительно, трудно было понять, что к чему. Машинистка смогла перепечатать пьесу только под мою диктовку.

Прочтение пьесы и перепечатка заняли несколько дней. После, сверяя и исправляя текст пьесы, я часто обращался к Константину Александровичу с указанием на нарушение стиха купюрами. Это, видимо, ему нравилось: «Восстановите, займитесь», — отвечал он. Сам же в то время не расставался с другим перепечатанным на машинке экземпляром пьесы, вносил в него новые текстовые изменения. Видно, Марджанов все еще не был удовлетворен своей композицией, — оставались длинноты, замедляющие развитие напряженного действия. Недоставало строгой логической последовательности всех сцен по внутренней и сюжетной линиям, не было стройности, органической последовательности частей. Известно, что сам Шиллер в течение пяти лет сокращал и переставлял отдельные сцены, издавал пьесу то в прозе, то в стихах, обращался к суду читателей-знатоков и писателей, прося их «раскрыть глаза на недостатки драмы». Недаром в «Примечаниях к “Дон Карлосу”, помещенных в 1786 году в “Талии”, Шиллер говорит, что “Доя Карлос” не может считаться театральной пьесой».

Константин Александрович создавал, если можно так выразиться, сценический вариант пьесы, в котором с предельной ясностью стремительно развивалось бы сценическое действие. «Надо сгустить самое основное, необходимое и важное для жизни пьесы и ролей, — говорил он, — если играть всю пьесу, как она есть, спектакль будет кончаться в два часа ночи». Потому-то, еще до репетиций, Марджанов вымарал некоторые, как будто эффектные, сцены, как, например, арест Карлоса. Не переставая работать над текстом пьесы даже в репетиционный период, Константин Александрович с тою же целью выкинул еще две сцены — Карлоса и маркиза Позы во втором и в третьем актах.

Говоря о чувстве стиха, вкусе и стремлении ясно и кратко выразить мысль, приведу образцы текстуальных изменений, сделанных Константином Александровичем.

Реплика Карлоса в его сцене с принцессой Эболи (третья картина второго акта):

{298} **По тексту пьесы**  
Письмо от короля? Ну да, принцесса.  
Конечно, это все переменяет.  
Да, то неоцененное письмо,  
Тяжелое, волшебное письмо,  
Для выкупа которого короны  
Филиппа все пусты и легки, —  
Письмо я это у себя оставлю.

**По сценическому варианту**  
Письмо от короля? Тогда, конечно,  
Все дело изменяется, принцесса.  
Письмо настолько важно, драгоценно.  
Что все короны короля Филиппа  
Для выкупа его ничтожны будут, —  
Я потому себе его оставлю.

Во второй картине первого акта (в пьесе — первая картина) Дон Карлос говорит:

… жалкий  
Филипп! Как сын твой, беден ты и жалок.

Изменением текста Константин Александрович подчеркнул иное отношение Карлоса к отцу, придал словесному действию большую силу и выразительность. Сознательно был сделан переход с пятистопного ямба на четырехстопный.

О жалкий! Жалок ты, Филипп!  
Как сын твой, беден ты и жалок.

С изменением ритма стиха, с введенным усиливающим повторением «жалкий! Жалок…» уже не «жидкость», не презрение, а ненависть и будущее столкновение двух характеров, двух идей стало слышаться в реплике Карлоса.

Весьма любопытна перестановка реплик в четвертой картине четвертого действия (нумерация по сценическому варианту), когда король уходит передать Карлоса в жертву инквизиции. Эта картина у Шиллера имеет театрально-эффектную концовку на уход.

{299} Король.  
 Он мой  
Единый сын. Кому ж я все оставлю?

Инкв.  
Лучше тленью, чем свободе!  
 В путь теперь.

Король.  
Куда?

Инкв.  
Принять обещанную жертву.

С целью ярче обрисовать проснувшееся чувство Филиппа-отца и острее выявить идейное содержание спектакля через усиление красок, рисующих образ мракобеса и изувера Великого Инквизитора, Константин Александрович поступился эффектной концовкой. Он закончил сцену следующими словами короля и инквизитора: «Кому ж я все оставлю?» — «Лучше тленью, чем свободе!» Этот заключительный текст был выделен также и большой предшествовавшей паузой.

Здесь же считаю уместным привести полностью «Пролог». Он был составлен из реплик Филиппа и Альбы в шестом выходе первого действия, из реплик Филиппа и Великого Инквизитора в десятом выходе пятого действия.

Пролог.

Король.  
Растет крамола в Нидерландах.

Альба.  
 Будьте  
Спокойны, государь. Доколе сердце  
Еще об этот панцирь бьется, дон Филипп  
Без страха может отходить ко сну[[102]](#footnote-23).

Король.  
Повсюду ересь. Пример ужасный нужен\*.  
Я в человеке ощутил нужду.

Великий Инквизитор.  
 Что вам в человеке?  
Для вас он цифра, больше ничего\*.  
Если сочувствия вы станете искать,  
То сделаете свет своею ровней.  
А ставши равным всем, какое право  
Вы можете иметь над человеком?

{300} Музыка подчеркивала внутреннее состояние Филиппа: страх перед освободительным движением, глубокое раздумье, сознание своего одиночества, «пустоты и искусственности деспотического величия». Муки «зародили в нем желания, какие не в силах удовлетворить ни могущество, ни высокое положение» (Слова, заключенные в кавычки, взяты из «Писем» Шиллера.)

Выбором и перестановкой фраз Константин Александрович придавал иной, социально острый, смысл и направленность не только словам Филиппа, но и всему спектаклю. В первом действии у Шиллера Филипп говорит о Карлосе и в тревоге обращается к придворным. Ответ Альбы успокаивает Филиппа-человека. У Марджанова король боится «крамолы в Нидерландах». Поэтому более острый характер приобретает теперь ответ жестокого карателя Альпы, чьими руками осуществляется железная власть над порабощенным народом.

Слова о ереси, сказанные королем придворным в той же картине первого действия пьесы, в прологе обращены по более верному адресу — к Великому Инквизитору. За ними следуют фразы короля и инквизитора уже из пятого действия.

Изменилось окончание реплики Великого Инквизитора. Слова по тексту пьесы «над всеми ими», заменены — «над человеком». Такое окончание ярче характеризует мрачную эпоху Филиппа II и придает более антигуманистическое значение власти короля не только над телом, но и над душами людей.

Позднее я понял, что работа Константина Александровича над текстом пьесы была длительным трудом режиссера, созданная же новая композиция — результатом скрытых от постороннего взгляда поисков, может быть, напряженных и мучительных, следствием основательного ознакомления с источниками, историческими и критическими материалами. Подобную работу над текстом мог выполнить только режиссер, имеющий большой творческий опыт и наделенный ослепительной фантазией. Со всей достоверностью можно сказать, что Константин Александрович каждое мгновение внутренне {301} жил жизнью пьесы и каждой роли, был как бы напитан мрачной атмосферой царствования Филиппа. Более того: перед его внутренним взором оживал образ самого создателя, драматического стихотворения.

Композиция пьесы, с ее знаменитым прологом, была для. Марджанова и должна была бы стать для всех артистов стройным, продуманным режиссерским планом, предельно ясным замыслом, экспликацией этого замысла, сверхзадачей пьесы и самого спектакля и, наконец, видением последнего. Ни на шаг не отступал Константин Александрович от своей концепции, отстаивая, казалось бы, маловажное, он вместе с тем творчески развивал и обогащал общий замысел постановки. Меньше всего можно обвинить постановщика в том, что он якобы пустил актеров в далекое плавание без путеводных огоньков. А ведь некоторые актеры, а позднее кое-кто из театральных рецензентов были склонны утверждать нечто подобное.

Работая над текстом пьесы, я все время ожидал от Константина Александровича заданий подобрать для постановки испанской пьесы материалы по Испании XVI века, а если нужно, то и по всей истории Испании. Сам я, без ведома Константина Александровича, уже залез в Ленинскую публичную библиотеку, выписывая груду книг, которых с каждым днем становилось все больше и больше у меня на столе. Наконец, не выдержав, я опросил Константина Александровича, какие книги нужны будут ему и актерам. Ведь я же знал, что так всегда делается в хорошем доме, то есть в театре.

«Книги не нужны. Я вам запрещаю что-либо давать актерам. Вы делайте то, что я вам поручил. Работайте над пьесой».

Совершенно непонятно: не нужны книги, материалы!..

Я не угомонился. Поиски материалов привели меня в Музей изящных искусств (ныне Музей изобразительных искусств им. Пушкина). Потом в библиотеку музея.

Я притащил Константину Александровичу ряд книг и ждал одобрения. Одобрения не последовало. Он даже не раскрыл ни одну из принесенных книг.

Позднее я узнал, как насторожился тогда Марджанов… «Кого вы мне дали! Он завалил меня книгами и будет сбивать с толку актеров», — пожаловался он директору.

{302} Только спустя месяц или два Константин Александрович заинтересовался принесенными книгами и подолгу просиживал за перелистыванием их, рассматривал репродукции, рисунки, гравюры, отмечая нужные детали декорационного оформления. Большую роль сыграли потом эти книги в выборе портретных гримов, костюмов, так как все эскизы костюмов, много ран представляемые художником, были в конце концов забракованы Константином Александровичем. Тогда же сам Марджанов стал рекомендовать актерам знакомиться с богатым иконографическим материалом, помещенным в этих книгах.

Весь инцидент с книгами, как я понял потом из бесед Константина Александровича и на репетициях, произошел потому, что я поторопился забежать вперед: принес книги тогда, когда актеры не должны были отвлекаться историческими подробностями, когда их нельзя, по выражению К. С. Станиславского, «откармливать, как каплунов, разными сведениями».

Однажды Константин Александрович вызвал меня с экземпляром пьесы в гостиницу «Савой», где он тогда остановился. «Будем работать», — сказал он.

Я отправился. Уже стемнело, когда я приехал на Рождественку. Чтобы попасть в комнату Константина Александровича, надо было подняться по лестнице, пройти длинный извилистый коридор и вновь подняться. В этом закоулке уже ничто не напоминало роскоши прославленной гостиницы. Какая-то пустынная площадка, и опять узкая лесенка, и наконец дверь в углу, ведущая в маленькую, скромно обставленную комнату. Не верилось даже, что находишься в «Савое».

Константин Александрович имел обыкновение от четырех до шести часов вечера отдыхать. Я застал его в постели. Он извинился, что будет одеваться при мне, и встал.

«Пьесу принесли? Хорошо. Будем размечать, где нужна музыка».

Теперь уже Константин Александрович настолько хорошо знал всю пьесу, что ему не нужно было пользоваться книгой.

«Пролог начинается хоралом. Его напишет Александров (композитор). Спектакль должен быть насыщен музыкой. Пианистка в театре хорошая? Вызовите ее на первую же репетицию. Пока Александров пишет — пусть она подберет музыку из Баха, Моцарта, Бетховена… Она должна играть на всех репетициях, это нужно актерам. Для хорала нужна органная музыка, нужен орган, чтобы его мощные звуки залили весь зал. {303} Почему-то ни в одном театре его нет. Это — ошибка, В моем театре он будет».

Переходя от одной картины к другой, Константин Александрович отмечал не только большие куски музыки, но и акцентирующие аккорды, подчеркивающие то или иное внутреннее состояние действующих лиц, помогающие выполнению творческих задач, усиливающие ритм сцены пьесы. Установились рабочие термины: «Думы короля», «Вздрог королевы», «На стук Позы», «Вихрь плаща», «Шаги Альбы» и др.

«Теперь запишите, какие эскизы должен представить Арапов».

«А макеты?» — наивно спросил я. «Макеты не нужны, здесь они грубы, безвкусны, будут мешать фантазии. На сцене должен быть черный бархат. Это самый лучший и мало использованный в театре фон. На нем можно играть все: и трагедии и комедии. Надо только уметь пользоваться им. На черном бархате тело актера не теряет своей выразительности, Нам нужны будут скупые выразительные детали для пролога, сада, комнаты Карлоса, комнаты короля, королевы. Арапова я знаю по Свободному театру, он сделает».

Говоря о будущем оформлении, Константин Александрович уже теперь представлял себе: большой крест и трон в прологе, портрет Карла и диванчик у Карлоса, одно окно с решеткой у королевы, фонтан в саду.

«Вы торопите Арапова, чтобы он скорее представил эскизы. Пусть он и композитор приходят на репетиции, узнают, что нужно актерам».

Работа была закончена. Константин Александрович был доволен: «Сегодня мы много сделали».

Но мы не разошлись. До двух часов ночи продолжалась беседа. Все, что говорил Константин Александрович, я не записал. Записи стал вести только с первой репетиции. Помню, эта беседа о пьесе и постановке имела иной характер, нежели его последующие беседы на репетициях, когда он излагал уже выкристаллизовавшийся замысел, принявший более развитые и ясные формы. Сейчас же К. А. скорее мечтал о постановке, фантазировал вслух, увлекался своей фантазией, проверяя на слушателе все то, что рисовалось его воображению.

Ему рисовалась мрачная, давящая атмосфера королевского дворца, где погребена Елизавета, — этот нежный цветок (фантазия Марджанова привела потом к ковру со святым, вазе {304} с лилией, символизирующим погребение и душевную чисто ту королевы), где чах и истощался в бесплодных мечтаниях одинокий, страдающий Карлос и растлевалась чистая душа Эболи.

В прологе, который был самой любимой находкой Константина Александровича, он хотел показать ничтожество деспота на троне, — всегда подозрительного, боящегося испанского народа и национально-освободительной борьбы Нидерландов, — и в то же время человека, раздираемого внутренними противоречиями, измученного сомнениями, ревностью. «Король — орудие в руках господствующего класса и церкви, — говорил Константин Александрович, — поэтому я ввожу в пролог герцога Альбу и Великого Инквизитора». Пролог должен был дать лейтмотив всему спектаклю.

Помнится, в этот вечер Константин Александрович говорил о театральном искусстве, о Малом театре, артистах. Его замечания были краткими, точными. Он вспомнил свои поездки за границу к Кнуту Гамсуну, к Григу. Полушутя, но с заметной приятностью и гордостью говорил, что он познакомил Россию с Григом. С большим вниманием выслушал мой рассказ о Рабиндранате Тагоре, с которым я встречался в Москве, о его картинах. Лирику Тагора он знал и любил.

После этой первой беседы наши встречи вне театра стали почти ежедневными. Константин Александрович никогда не подавлял собою, а всегда был как равный с равным себе. Общаться с ним было легко, разговаривали непринужденно, не было чувства неловкости ни в работе с ним, ни в беседе, ни в короткой встрече.

В тот первый его приезд в Москву, с ноября по 28 декабря 1932 года, когда он, живя в гостинице, чувствовал себя совершенно одиноким, ему иногда некуда было деться по вечерам: он скучал. Несколько раз, когда я был занят в спектаклях, он приходил в театр, поднимался в режиссерскую комнату и мы с ним рассматривали книги, выбирали, костюмы, детали оформления, мебель, беседовали.

Он мечтал о постановке «Грозы», хотел начать спектакль проходом репинских бурлаков. Говорил, что, как только вернется в Грузию, будет ставить в кино «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова.

Константин Александрович иногда вспоминал свою богатую примечательными событиями жизнь в искусстве, заметно оживлялся, но говорил о ней без приподнятости в тоне, просто {305} и немногословно. Только ярче блестели глаза и взгляд становился острее, чаще слышалось характерное «покряхтывание», больше сутулилась спина, да еще, бывало, одна нога подберется. Создавалось впечатление, что в цепи всех фактов и событий, ставших знаменательными, его участие было закономерным, естественным, но иначе и не могло быть, относилось ли это к его вступлению в режиссерскую коллегию Художественного театра после того, как Гордон Крег бросил постановку «Гамлета», к созданию ли Свободного театра, к приглашению ли в грузинский театр. С чего взял Таиров, казалось тогда, что Марджанов — «фантастический», «легендарный». Нет, он — реальный, земной, обыкновенный и простой человек.

Особенно оживлялся Константин Александрович, когда вспоминал свой приход в грузинский театр.

С таким же оживлением говорил о К. С. Станиславском. Его он глубоко почитал. В каждом слове, сказанном о Станиславском, чувствовались большое уважение, любовь ученика к своему учителю. Прибегая иногда к легкому подражанию интонациям, голосу, манерам и жестам других театральных деятелей, он никогда не допускал этого в разговоре о Станиславском. Узнав, что я был учеником сестры Станиславского — Зинаиды Сергеевны и, работая в Малом театре, продолжаю заниматься у нес изучением «системы», просил устроить его приемную дочь Ирину Донаури и ее мужа С. Ф. Челидзе в группу учеников Зинаиды Сергеевны, говоря, что знать «систему» обязан каждый артист и режиссер.

Помню, он однажды передал через меня привет Зинаиде Сергеевне. «Он — наш, старый художественник», — ответила Зинаида Сергеевна. Она была довольна, что я работаю в Малом театре именно с Марджановым.

Первая встреча Константина Александровича с актерами произошла 17 декабря 1932 года. В это утро он был как-то особенно собран, внешне казался более спокойным, чем всегда. Он только чаще курил свои толстые папиросы, сделанные в Грузии по особому заказу. Обычно через две‑три затяжки клал папиросу в пепельницу. Не раскуривая потухшую, брал новую. Вторым признаком его внутреннего волнения были частые, отрывистые обращения ко мне о подготовленности репетиционного зала, О сборе актеров, о том, пришли ли пианистка, композитор, художник…

{306} К тому времени Константину Александровичу была предоставлена режиссерская комната, обставленная, по сравнению с другими артистическими уборными, роскошно.

Когда все были в сборе, Константин Александрович, несколько сутулясь, медленно направился своей свободной походкой по коридору в репетиционный зал, пожимая на ходу руки встречавшимся актерам, говоря каждый раз: «Марджанов». Мое внимание опять привлекли его «отдыхающие» руки.

Сели за стол. Константин Александрович — не во главе, а ближе к середине стола. С этого раза изменились обычные в Малом театре мизансцены репетиций, проводимых за столом и с выгородках. Все как-то делалось наоборот, иначе, чем было до него.

Перед чтением пьесы Константин Александрович выступил со следующим заявлением[[103]](#footnote-24).

«Актер — главное в театре. Мы — режиссер, художник, музыкант — пришлые люди. Мы должны помогать вам, не насилуя ваши чувства. Творчество актера должно быть свободным от посторонних влияний. К сожалению, хозяином театра становится кто угодно, и меньше всего актер. Господствовали художник, музыкант, режиссер; актер же становился рамою на сцене. Я хочу, чтобы именно актер занял господствующее положение.

Театр слагается из трех частей: автора, который дает мысль, актера, воплощающего данный автором образ; зрителя. С выпадением одного из этих элементов нарушается целое — театра нет. Композитор и художник должны помогать актеру выразить его чувства и подготовить зрителя к восприятию, Они только выиграют, если займут отведенное им скромное место в театре.

Малый театр потерял свою былую славу. Снизился репертуар — снизился и актер. Нет красоты. Театр по своей природе условен и романтичен. Театр — радость, праздник. Хорошие традиции Малого театра были в господстве актера на сцене, в репертуаре высокой трагедии и романтики. Эти хорошие традиции мы должны поддержать, дурные — отбросить. Бывают даже и такие уродливые традиции: если, например, выдающаяся артистка сидела в этом кресле, — значит, так должны делать и другие».

{307} Переходя к разбору «Дон Карлоса», Константин Александрович сказал:

«Шиллер — чуткий режиссер: он не случайно назвал “Коварство и любовь” мещанской трагедией, а “Дон Карлоса” — драматическим стихотворением[[104]](#footnote-25). Поэтическую форму “Дон Карлоса” мы должны непременно сохранить.

Я хочу скупыми средствами обставить сцену, без загромождающих ее декораций и деталей, хотя бы исторически верных. Актеру должно быть просторно на сцене и удобно на ней действовать.

Романтическое произведение обязывает ввести музыку. Ей я отвожу главное место среди всех других вспомогательных частей спектакля.

Я не допускаю никаких вольностей с текстом: ни искажений, ни переделок. Шиллер должен остаться Шиллером. Правда, я сделал текстуальные сокращения и переставил некоторые картины, так как в пьесе есть растянутость и длинноты, исторические подробности. Их надо удалить, — они замедляют динамику действия.

Прошу вас, до тех пор, пака вы не овладеете образами и не выявите их, не обращайтесь ни к каким историческим хроникам, комментариям. Они могут засорить ваши собственные мысли и помешать проявлению вашей собственной творческой фантазии. Ищите все нужное для вас только в пьесе, там все сказано. Пьеса должна быть единственной книгой, которую должен читать актер. Для актера самое важное — воссоздать образ, данный автором. Актер должен быть свободным в трактовке роли, в анализе. Навязывать вам свое я не хочу. Во время работы вы можете свободно отстаивать вашу собственную точку зрения как на отдельный образ, так и на всю пьесу.

“Дон Карлос” — пьеса, далекая от нашего времени, в ней нет ни красных, ни белых. Но она имеет право быть на сцене и в наши дни. В ней с особой остротой поставлены вечные вопросы столкновения двух начал: эгоизма и гуманизма, борьбы эгоистического мелкого чувства и личной любви с любовью к народу, ко всему человечеству. Эта борьба ведется и до наших дней.

{308} Дон Карлос — мечтатель. Под влиянием личной любви он изменяет своим идеалам, превращается в узкого эгоиста. Столкновение с эгоистическим чувством отца приводит Карлоса к гибели. Противоположностью Карлосу является маркиз Поза, со своим большим чувством любви к человечеству. Хотя Поза тоже гибнет, но остаются и живут его идеи. При поверхностном взгляде на Позу кажется, что он является сомнительной фигурой, “сводником”, помогает Карлосу в его любезных стремлениях. Но при глубоком проникновении в образ Позы мы начинаем видеть его мудрый план. Глух несчастный Карлос к мольбам Нидерландов, когда личные страдания овладели его сердцем. Надо дать счастье Карлосу, помочь его любви, чтобы потом, в размягченную любовью душу снова вложить семена идеи — любви к человечеству».

Любопытно сравнить анализ роли Позы, сделанный К. А. Марджановым, с анализом самого поэта. Вот что пишет в своих «Письмах о “Дон Карлосе”» Шиллер:

«Долгом друга было бы постараться заглушить эту страсть (к королеве — А. К.), а никак не способствовать ее удовлетворению. Поза — борец за Фландрию — поступает совершенно иначе. Для него всего важнее возможно скорее, хотя бы ценою некоторого рискованного шага, покончить с безнадежным состоянием, в котором угасают действенные силы его друга. Пока друг томится неудовлетворенными желаниями, он неспособен чувствовать чужие страдания; пока силы его пригнетены тоской, он не может возвыситься до героического решения. От несчастного Карлоса нечего ждать Фландрии, так может быть, — от счастливого? И вот он спешит удовлетворить пламеннейшее желание Карлоса, он сам приводит его к стопам королевы; и он не останавливается на этом. Он уже не находит в душе принца побуждений, возвышавших его некогда до героических решений; что остается ему сделать, как не разжечь угасший героический пыл чужим огнем, не воспользоваться единственной страстью, живущей в душе принца»[[105]](#footnote-26).

О Филиппе II Константин Александрович сказал следующее:

{309} «Филипп — ничтожный сам по себе человек. Его сила, его власть созданы искусственно группой людей, правящим классом, в интересах этого класса. Без опоры на господствующий класс Филипп — ничто. Эту мысль я подчеркиваю в начале спектакля, в прологе, составленном из разных сцен пьесы. В прологе мы видим несамостоятельность королевской власти. Ее терзают опасения. Но что угрожает власти? Крамола в Нидерландах? — На помощь приходят мощные железные руки феодала Альбы, этого олицетворения милитаризма. Угрозой стал ум человека, мысль; духовные стремления стараются сорвать с себя путы религии и всей монархической системы? — Здесь на страже стоит Великий Инквизитор, представитель церкви и наместника Христа».

После этого краткого вступления Константин Александрович прочел всю пьесу по своему сценическому варианту.

Он не декламировал, не играл ту или иную роль. Читал просто, ровным голосом, не навязывая актерам своих интонаций. Внутренний ритм все время был напряженным. Чтение его походило на разговор, что помогало предельно ясно воспринимать содержание пьесы. К концу чтения Константин Александрович стал невнятно произносить некоторые слова, комкать речь, заговорил быстро, но концы фраз всегда оставались четкими, ясными. Во все время чтения часто пил минеральную воду. Видно было, что он очень устал.

Первая репетиция состоялась 19 декабря, Константин Александрович начал ее беседой. Он сказал:

«Главное действующее лицо в пьесе — Филипп. В этой роли есть то, что должно волновать каждого большого актера: внутренняя раздвоенность, борьба в человеческой душе темного и светлого. Филипп приближается к идеалу сценических образов — к Гамлету. Нам интересен не исторический Филипп II со всеми подробностями его характера, какими они представляются нам в исторических хрониках или литературных произведениях; не тот кровожадный, деспотический и всесильный Филипп, властелин полумира, а Филипп поэтический, созданный гением Шиллера. Нам нужна правда художественная, а не историческая. В прологе должна быть показана незначительность, ничтожность “помазанника бога” — короля. Но Филипп не только король, он и человек. Образ Филиппа не будет живым, если мы не покажем его человеком, которому {310} свойственны общечеловеческие чувства, свойственны страдания[[106]](#footnote-27).

Король весь во власти Альбы (господствующего класса) и Великого Инквизитора (церкви). Хочется у подножия колоссального креста, на большом троне, дать маленькую, не достающую ногами до пола, фигуру Филиппа. Перед Великим Инквизитором и Альбой он — нуль. Альба думает о нем: “Ты ничтожество, мы сильнее тебя. Мы знаем, что нам делать, а ты сиди и не рыпайся, не тебе бояться и беспокоиться”.

Перед Великим Инквизитором Филипп тальке инфант, которому инквизитор давал свои “мудрые” уроки. Инквизитор и Альба — сила. Эта сила управляет Филиппом и требует от него выполнения долга[[107]](#footnote-28).

Итак, Филипп — центральная фигура в пьесе. Нет Филиппа — нет ничего.

За Филиппом идут Карлос и Поза.

Карлос так же, как и Поза, отличается свободой мысли, {311} но он не действенен, мечтания его беспочвенны. Обиженный в своем личном, Карлос забывает человечество. Из этой-то обиды и вырастает подобие любви к Елизавете. Карлос распаляет себя, и ему уже начинает казаться, что он несет в себе огромную любовь к той, которая должна принадлежать ему по праву. На самом же деле большого чувства к Елизавете нет.

Роль Позы — не главная, но самая трудная. Поза не человек, а ходячий мозг, он весь от ума. Свои чувства и страсти он ограничивает рассудком. Личное приносится в жертву главной мысли, идее блага человечества. Поза свободолюбив, он тоже мечтатель, но не беспочвенный, как Карлос. Прежде чем вернуться в Испанию, он подготовил точный план освобождения Нидерландов, который продумал вместе с Оранским, Эгмонтом и другими. Ему нужен Карлос, как средство для осуществления своих замыслов. Ради своей цели Поза помогает Карлосу в любви к Елизавете, чтобы освободить его сердце от страданий и вновь вложить туда семена своей идеи. Без этой цели Поза оказался бы сводником. Позе нужна также и любовь королевы к Карлосу.

Есть одна сторона в отношении Позы к королеве, которую обычно при постановках упускают из виду. Поза любит королеву. Она — его Прекрасная Дама. Ее паладином он был еще в то время, когда сражался на турнире с ее отцом, и “трижды цвет ее победой полною прославил”. Полюбила его и королева, но любовь ее таится в сокровенных глубинах сердца, она ею еще, может быть, вполне не осознана. Вот почему произнесенное имя Позы заставляет трепетать Елизавету. Он — ее союзник по идее, ей нравится его большой благородный ум, она преклоняется перед его человечностью. В последней сцене свидания Позы с королевой любовь озаряет их сердца. Миг прекрасный! Этим мигом оправдывается вся жизнь.

Королева.  
 … Я не дорожу теперь  
Уж ни одним мужчиной.

Поза.  
 Королева!  
О боже! боже! Жизнь так хороша!

{312} Здесь высший экстаз. Поза с именем королевы в сердце и с мыслями о человечестве идет на смерть. Все это надо передать.

Потом идут два образа, которые легко могут сбиться на трафарет, это — Доминго и Альба. Первого обычно представляют злодеем, интриганом, шпионом короля. Выработан штамп роли Доминго: крадущаяся походка, злодейское нашептывание, потирание рук. Второго делают великаном, закованным в латы, зычным голосом режущим стихи[[108]](#footnote-29). От всего этого надо отойти.

Доминго, в союзе с Альбой, не только ведет короля, куда ему угодно, но рассчитывает повлиять и на Карлоса, чтобы руководить им, когда последний станет королем. Как “трогательно” заботится Доминго о принце, устраивая ему развлечения в Аранжуеце, и открывает свои объятия для исстрадавшемся души Карлоса. Это не шпионство в пользу Филиппа, а желание снискать у Карлоса расположение к себе, подружиться, войти в его душу, чтобы потом владеть ею.

Альба — рыцарь. К его благородству взывает король, прося защитить от грязных наветов монаха Доминго. Надо дать внутренне крупный, сильный образ Альбы и не разменивать его.

Великий Инквизитор — закулисная машина, приводящая в действие короля, Доминго и других. В Инквизиторе главное — мощный ум, которому по силе можно было бы противопоставить только такой же ум Позы, да и то неизвестно, окажется ли победителем Поза. Королю он внушает мысль не быть равным всем, так как равный не может быть королем. Власть короля служит целям Инквизитора, она — послушная исполнительница его замыслов. Не только королевская власть на служении инквизиции: Великий Инквизитор приспособил для своих целей учение Христа — евангелие, которым он оправдывает всякое убийство, даже убийство сына. Образ Инквизитора надо наполнить большой силой.

Лерма — добродушный, мягкосердечный, любит Карлоса. Заваривая кашу, он действует из чистых побуждений: оказать дружескую услугу Карлосу.

{313} Таксиса и пажа надо развернуть в комические персонажи. В трагедию для контраста должны быть пущены комические краски, чтобы оттенить трагическое. Из Таксиса надо сделать дурака.

Паж — мальчик-сорванец. Чтобы передать поскорее письмо Карлосу, он не бежит по лестнице, а летит, лежа животом на перилах. В сцене с Эболи последняя, выпытывая у него о письме, кормит его бомбошками; он набил ими полный рот (Константин Александрович показывает, продолжая говорить как бы с набитым ртом) и, захлебываясь, отвечает.

Паж и сам не прочь поухаживать за Эболи, он ведь ни одну женщину при дворе не пропустит. В паже ярко сказывается развращенность двора[[109]](#footnote-30).

Оливарец — черствая, сухая дама, вся — этикет. Надзирает за всеми.

Мондекар — разбитная бабенка.

Центральной женской фигурой является не королева, а Эболи. В центр пьесы ее поставила любовь к Карлосу. Эболи — сгусток трагической души.

Королева — квинтэссенция женственности. К Карлосу нет любви. На горячие признания Карлоса она отвечает только дружбой матери. Настоящее чувство — к Позе. В последней сцене раскрывается ее любовь к Позе.

Все это пека только грубая наметка. В работе многое нужно будет нащупывать, развивать и дополнять.

Существенную роль в спектакле я отвожу музыке. Музыка дополняет то, что не договорено словами. Музыка дает ритм и настроение».

П. М. Садовский высказал свои замечания о необходимости показать блеск, роскошь двора Филиппа.

Константин Александрович возразил: «Надо вернуть сцену к тем прекрасным временам, когда актер не обкрадывался. В наше время существует тенденция создавать обилие внешнего. Внешнее заедает внутреннее. Важен только актер. Я хочу дать на сцене маленькие кусочки внешнего, помогающие {314} актеру, создающие настроение. Ничего не должно быть лишнего. Нужно только самое необходимое»[[110]](#footnote-31).

После беседы актеры прочли пролог. В течение всей репетиции пианистка Г. А. Бочарникова, по указанию Константина Александровича, проигрывала подобранное вступление, музыкальные куски, акценты. Надо отметить, что роль пианистки на всех репетициях была всегда значительной и активной.

Объяснения Константина Александровича: «В прологе у подножия большого креста на троне сидит король. По бокам — Альба и Великий Инквизитор. Начинается пролог мощными органными звуками хорала. В музыке слышны тяжелые шаги Альбы. Луч света скользит по кресту, переходит на корону, на короля, на латы Альбы и на Инквизитора. На этой насыщенной паузе начинает говорить король о страхе перед Нидерландами, о своих страданиях, о тоске по человеку. Филипп измучен, он просит помощи. Альба отвечает ему со всей почтительностью в тоне, но со скрытой внутри насмешкой: “Не рыпайся, ты — нуль”».

(Пролог повторяется).

Константин Александрович: «На переходе в первой картине хорал сменяется музыкой карнавала. На сцене — остатки карнавального празднества, может быть, кружатся еще пары. От них отделяется Доминго и, подтанцовывая, {315} приближается к Карлосу, снимает маску. Карлос не заражен весельем, он задумчив, вид его напоминает несколько самою Шиллера. Беспорядочно лежат волосы, воротник расстегнут. Доминго не подослан королем, а сам хочет поймать Карлоса в свои сети, чтобы впоследствии дергать его за ниточку, как теперь дергает короля Великий Инквизитор. Доминго очень мягок, приятен, весел: ведь так только и можно расположить к себе Карлоса.

Не надо забывать, что идеал Карлоса — Карл пятый, которому Карлос хотел бы подражать, когда сядет на престол дяди».

Артист В. Э. Мейер стал читать роль Карлоса немного нараспев.

Константин Александрович остановил его. «Напевность не нужна, это — французская школа. Мы переросли».

Актеры продолжают читать по ролям вторую и третью картины.

Константин Александрович после прочтения второй картины (у королевы) сказал:

«Чтобы выразить все, что окружает королеву: гнет двора и церкви, этикет и надзор, я хочу усадить ее и всех придворных дам за работу. Они вышивают большой покров с изображением святого. Этой работы им хватит на всю жизнь. Покров настолько большой, что он прикрывает всех: и королеву и дам. Под ним они как бы, заживо погребены».

(Картина повторяется).

Замечания Константина Александровича:

«Вышивание должно быть ритмичным. За всеми придворными дамами надзирает Оливарец. Эболи поет, чтобы доставить приятное королеве».

Замечания Константина Александровича во время чтения третьей картины (у Карлоса):

«В начале сцены надо подчеркнуть мечты Карлоса о королеве. На шее Карлоса ленточка с медальоном Елизаветы. Карлос его рассматривает. Музыка. Стук Позы. (Аксенову-Позе.) Стучите! — Нет, вы стучите не в ритме. На стуке музыка должна сразу оборваться».

Произошла задержка репетиции из-за того, что пианистка не оборвала резко музыку на стуке. Повторяли несколько раз {316} музыку и одновременный обрыв музыки с началом стука Позы.

Константин Александрович: «Обычно в театре стук в двери не бывает связан с ритмом сцены. Надо, чтобы стук был всегда в ритме.

Поза и Карлос бросились друг другу в объятия. Маркиз добродушен, настроен радостно. Все первые его слова не должны быть скорбными. Даже воспоминания о прошлом вызывают у Позы добродушный смех».

Карлос:  
Что вижу я? Ах, боже мой!  
Родриго!

Константин Александрович остановил Мейера: «У вас пропало “Ах!”. В романтических произведениях актер не должен смазывать восклицания, делать их натуральными. Это нарушает стиль. Надо произносить все восклицания ясно».

После репетиции Константин Александрович поблагодарил пианистку Г. А. Бочарникову. Мне он сказал, чтобы на все репетиции назначалась только она.

Около месяца, а для некоторых сцен и дольше, на репетициях проигрывалась подобранная музыка, постепенно заменяемая музыкальными номерами композитора А. Н. Александрова. Константин Александрович требовал постоянного присутствия на первых репетициях композитора и художника для того, чтобы они знали, что нужно им дать актеру. «Они должны, — говорил он, — идти от актера, помогать ему наиболее полно выявлять найденное, а не втискивать актера в заранее приготовленные рамки музыки, декорации и обстановки».

Как эта, так и все последующие репетиции, были менее длительными, чем репетиции с другими режиссерами, но зато они были более напряженными, действенными. Начинались они в одиннадцать часов, а в два, в половине третьего Константин Александрович прекращал их, находя, что долго репетировать нельзя. Репетиции были для него творческой встречей с актерами. Предполагалось, что актеры живут вне репетиции жизнью пьесы и ролей, работают над ролями, а в эти три часа происходит созидательный процесс публичного творчества. «На репетициях зритель — режиссер», — много раз говорил Марджанов. Грустно бывало, когда нарушался этот процесс чем-то посторонним или внесением ненужного нерва. {317} Тогда творчество на репетициях прекращалось. С таких репетиций Константин Александрович уходил утомленным.

20 декабря. Вторую репетицию за столом начали с четвертой картины (в саду). Константин Александрович считал эту картину очень важной. Здесь, по его словам, завязывается узел любовной интриги. Намечено начать картину ярким пятном — игрой королевы и придворных дам в жмурки или в мяч.

Роль маркиза Позы читали В. Аксенов и В. Ольховский.

Замечания Константина Александровича:

«Чтобы подчеркнуть одной деталью место действия, на сцене будет фонтан. Может казаться, что королева пользуется свободой: она вольна уединяться в саду, развлекаться привезенными из Франции играми. На самом же деле, где бы ни быта королева, она под надзором, в неволе. Здесь присутствует ее надзирательница Оливарец, вдалеке видны алебарды стражи».

Константин Александрович обращается во время чтения к актрисе Е. Мезенцевой:

«Оливарец, докладывая: “Маркиз де Поза, королева”, говорит не тоном доклада, бесстрастно, а с большим недоумением, растерянностью, возмущаясь таким нарушением этикета. Весь вид ее говорит: “Смотрите, какой нахал!”»

Н. Белевцевой (королеве): «Имя Позы наполняет королеву счастливыми воспоминаниями прошлого. Она удивлена и обрадована неожиданностью, лицо ее просияло. Но тут же королева хочет посмеяться над растерянностью Оливарец. “Позволено ли это?” — звучит насмешкой над Оливарец».

Замечания по всей сцене Позы с королевой и дамами:

«Разговор королевы и дам с Позой о великанах внешне должен носить характер легкой словесной игры, переброски словами. Не надо подчеркивать значительность слов. Но под этой внешней формой скрывается глубокий смысл, понятный только королеве и Позе.

Королева, сославшись на любопытство Эболи, хитрым маневром отвлекает от себя взгляды придворных дам. Эболи становится объектом рассказчика Позы. Поза увлекает дам рассказом, как будто не придавая ему большого значения. На самом же деле цель рассказа — узнать отношение королевы к Карлосу».

{318} «Письма, переданные Позой королеве, были, может быть, от Оранского, Эгмонта.

Слова маркиза: “Здесь! Он здесь!” — должны прозвучать сильно. Со страстными звуками музыки ураганом врывается Карлос. На картине его можно было бы передать вихрем плаща. С нечеловеческой силой прорвалась таившаяся страсть Карлоса. В этом ритме должна идти вся сцена до слов Карлоса: “Но напрасно, тщетно!..” Музыка затихает. Во всей сцене не нужна дробная, мелкая отделка фраз — нужен натиск, буря ворвавшейся страсти.

Королева встречает Карлоса в большом трепете. Но на словах:

“Кто ж вам сказал, что жребий мой несчастен  
с Филиппом?” —

королева овладела собою. Карлос озадачен. Его поразила вдруг мелькнувшая мысль, что королева, может быть, любит Филиппа, а он, незваный, вторгается со своей любовью. Глаза его расширяются от ужаса содеянного».

(Перерыв репетиции).

«Давайте искать мизансцены, будем активно действовать, — неожиданно для всех предложил Константин Александрович, — за стол сядем потом».

Начали репетировать с пролога.

Константин Александрович: «На троне король. Трона нет, — пока будет троном это кресло. Вам удобно, Пров Михайлович, в этом кресле? Нет? Завтра пусть принесут другое, более удобное, большое. Перед фоном нужна ступень площадки. Слева от короля стоит Альба, одна нога на ступени трона, в руках меч. Справа — маленькая смиренная фигурка Инквизитора. Он сидит согнувшись. Площадки нет — поставьте низенькую скамеечку. Инквизитор веточкой что-то чертит на полу. Давайте действовать».

Константин Александрович сел около пианистки, отчего изменилась обычная мизансцена репетиций: до Марджанова все режиссеры садились спиною к окнам, выгородки не имели глубины, строились по длине репетиционного зала.

{319} Музыка становится все более и более действующим инструментом в руках режиссера. С помощью музыки Марджанов, казалось, добивался от актеров того, что были бы бессильны сделать режиссерские замечания, объяснения, показы. К последним Константин Александрович почти не прибегал.

После пролога перешли на первую картину — в саду Аранжуеца.

Для первой картины Константин Александрович стал искать удобные для актера мизансцены вместе с И. Г. Лепштейном, исполнителем роли Карлоса, исходя в поисках из того, как бы мог наиболее удобно расположиться в саду Карлос. Испробовали несколько положений и нашли, что Лепштейну удобнее всего лежать на подушке или даже просто на траве. Карлос читает. Он без шляпы, туфли сняты, воротник расстегнут. От толпы отделяется Доминго и, подтанцовывая под карнавальную музыку, приближается к Карлосу, подсаживается.

Константин Александрович настаивал на том, чтобы мизансцены были предельно простыми, скупыми и удобными для актера: «В романтике должна быть простота».

На третьей репетиции пошли дальше в планировке. Взяли следующую, вторую картину.

Королева и придворные дамы вышивают «святого» на большом покрове. Музыка. Эболи поет. Движения работающих дам должны быть ритмичными. (Долго бились над ритмичностью движений рук, и только впоследствии, через много-много репетиций, когда к работе была привлечена известная ритмистка Н. Г. Александрова, актрисы стали вышивать почти удовлетворительно. Затруднение заключалось не в том, что актрисы плохо слушают музыку, лишены чувства ритма, а в том, что «мелочи», самые тончайшие движения, согласованные с музыкой, на которые обращает большое внимание режиссер, не считались важными). После первого куплета песенки Эболи королева зевнула. Оливарец растерялась, не знает, как реагировать на это нарушение этикета. Зевнула Мондекар — Оливарец возмущается. Зевает Фуэнтес — еще более возмутилась Оливарец. Наконец {320} зевотой заражается она сама, зевает во весь рот, но спохватывается и зажимает рот рукою.

Сидят все так: в центре, на возвышении, королева, ниже ее, слева — Мондекар, Фуэнтес и Оливарец; справа — Эболи с лютней. Оливарец наблюдает за всеми. На словах Эболи о том, что она отказала Гомецу в то время, когда принц Карлос был в Алькале, королева вздрагивает и резко встает. Этот вздрог должен быть подчеркнут музыкой. Глаза королевы устремлены на Эболи, она хочет понять, проникнуть в Эболи: не является ли Карлос причиной отказа, не любит ли она его или даже он ее, нет ли в этих словах какого-либо подвоха по отношению к ней, к королеве? Все дамы, согласно этикету, тоже встают и недоумевающе смотрят на королеву.

Замечания К. А.: «У Эболи не должно быть ни капли минора. Королева в этой картине лирична от начала и до конца, сильные места будут впереди.

Когда королева порицает интерес к ауто‑да‑фе, все дамы в испуге, каждая старается показать себя истинной христианкой».

Замечания Н. Белевцевой: «Не закрывайте лицо той рукой, которая ближе к публике, думайте о перспективе».

Третья картина. Константин Александрович развивает ранее сказанное:

«На сцене не должно быть загромождающих деталей, хотя бы исторически верных и даже говорящих о вкусах и склонностях Карлоса. Это будет мешать актеру, отвлекать его. Из всех многочисленных вещей, окружающих Карлоса, должны быть выбраны немногие, но самые главные, необходимые и выразительные. В комнате будет удобный диванчик, на котором Карлос, мечтая, проводит свои дни. Сейчас Карлос удобно примостился на нем. В руках портрет королевы. Над диванчиком висит портрет деда — Карла V. В своем одиночестве Карлос подолгу смотрит на этот портрет. Карл V представляется ему идеальным королем и человеком: пусть он будет изображен на коне и в боевых доспехах. Ему, любимому герою, хотел бы подражать Карлос, когда сам станет королем.

Музыка. Со стуком в дверь музыка обрывается».

{321} Идет репетиция третьей картины. Все мизансцены строятся у дивана.

Константин Александрович подсказывает Лепштейну неисчерпаемость движений Карлоса. Только находясь на диване: полулежать, привстать, сесть, облокотиться, откинуться назад и т. д., наконец, даже вскочить на диван. Эта последняя мизансцена оказалась одной из самых ярких, красивых, пластически выразительных, верно передающих состояние Карлоса.

Аксенову (Позе): «Обойдите диван, встаньте сзади сидящего Карлоса, обнимите его».

Объяснение К. А. по четвертой картине.

«На сцене фонтан, садовая скамья, камни. Королева и дамы играют в мяч с пажами. Надо пригласить на следующую репетицию постановщика игры, — обратился он ко мне, — найдете? Эболи настроена радостно, резва, шаловлива, как дитя, вся отдается игре. Фуэнтес — тоже. Мондекар уделяет больше внимания пажам, чем игре. Они увиваются около нее, пощипывают. Мондекар страшно довольна».

Для постановки игры в мяч, а потом и пантомимы, тогда-то и была приглашена Н. Г. Александрова.

На 23 декабря Константин Александрович назначил репетицию той же четвертой картины (в саду), с выхода Карлоса, и всего первого акта.

Когда Константин Александрович после первой читки вывел актеров из-за стола — они растерялись. Собираясь в уборных, толковали о странностях и причудах Марджанова. Боясь обратиться к нему, они стали делиться со мною своим непониманием, недоумением, а некоторые и возмущением. По моей просьбе Константин Александрович перед репетицией дал объяснения своему методу репетирования. Он сказал:

«Актеры разучились действовать и жить на сцене, потому, что им долго приходилось играть только схемы. Наша работа имеет целью вызвать у актера активное действие, как внешне, так и внутренне. Чувство, все внутренние движения актера должны выражаться телесным аппаратом актера в сценическом пространстве. Актер должен полюбить {322} сценическое пространство и заполнить его своим телом. Актеры коченеют за столом, тело их связано, — надо освободить его. Не одно только слово должно быть выразительным, но весь человек, со всеми его телодвижениями. Надо, чтобы актер жил в пространстве.

Планировка, которую мы находим на репетициях, не является окончательно установленной, закрепленной. В процессе работы актеры могут и должны изменять старые, отбрасывать неверные и находить новые, более удобные, выразительные мизансцены. Это право я вам даю.

После планировки, когда мы снова сядем за стол, актеру будет легче разобраться в жизни роли, во всех внутренних действиях образа».

Планировка четвертой картины:

Тревожная музыка. Вбегает Поза. Он хочет увести Карлоса. Семь тревожных реплик: предупреждающего об опасности Позы, смятенной королевы, исступленного Карлоса. Реплики сливаются с нарастающим бешеным ритмом музыки. Дойдя до кульминации, музыка резко останавливается. Пауза. Потрясающим контрастом звучит печальный вопрос Карлоса о том, что даст ему на память королева. «Участье, дружбу матери!» — отвечает та. «Мать? Дружба?» — с горечью вопрошает несчастный Карлос. Королева: «И эти слезы ваших Нидерландов». (Отдает письма.) Снова музыка тревоги. Карлос и Поза стремительно убегают. В музыке переход на тему короля. Карлос, убегая, потерял платок. Королева делает движение в ту сторону, куда скрылся Карлос.

Широко звучит тема короля. Сзади, из глубины, тяжелой поступью идет король с Альбой и Доминго. Останавливаются. Королева обернулась назад и встретилась глазами с королем. Музыка обрывается. Пауза. Тишина.

Король:  
 «Вы здесь одна?»

Большая пауза, снова наполняемая музыкой.

Король стоит на одном месте. Альба обходит королеву, видит платок и поднимает его. Музыки нет. В мертвой тишине король делает несколько тяжелых шагов к королеве. Останавливается. Жуткая пауза. Придушенный шепот Филиппа зарождается в тишине: «Зачем вы здесь одна?»

Заключительные аккорды. Темнота Занавес.

{323} Репетировали: П. М. Садовский, И. Г. Лепштейн, Н. А. Белевцева.

С такой разметкой насыщенных действий актеров и музыки началась репетиция этой сцены, много раз повторяемой, в дальнейшем принимавшей все более яркие краски и законченные формы.

Пятая репетиция. Читка за столом второго действия и планировка.

Замечания Константина Александровича.

«Не надо бояться, если паж будет вызывать у зрителя смех. Смех здесь нужен. Когда паж рассказывает Эболи о впечатлении, произведенном письмом на Карлоса, то представляет это в утрированном виде.

С Эболи надо снять штамп всех постановок: пошлость и развращенность, что обычно подчеркивается. Надо дать трагедию души Эболи».

На репетицию пришел А. Н. Александров. Анатолий Николаевич предложил разбить музыку монолога Позы на три части:

Первая — до слов: «Пролепетал ей первое люблю» — «Мечты Карлоса». Вторая — тема короля. Третья — тема празднества. Музыка монолога на две минуты.

Шестая репетиция. Продолжается планировка второго акта.

Картина первая. На сцене Поза. Карлос прибегает от королевы, в руках письма, отданные ею (эта картина была потом выкинута Марджановым).

Во время диалога между Позой и Карлосом артисты встали на одной линии, в три четверти к публике. Константин Александрович заметил: «Оперные артисты делают много плохого, но у них есть и хорошее. Они ставят слушающего актера спиною к публике, чтобы открывать актера, ведущего сцену. Это хорошее мы возьмем».

Картина вторая. Король сидит на троне, слева от него Альба, позади Доминго. Король мучается подозрениями, предчувствиями. Ревность… но и нет определенного основания ревновать.

{324} Репетиция идет без замечаний до сцены Карлоса с отцом.

Между Константином Александровичем и артистами произошел спор из-за слова «вас». Лепштейн (Карлос) говорит по тексту роли, обращаясь к Филиппу:

«Пусть судит вас всевышний».

Константин Александрович предложил заменить это слово другим: «нас», так как слово «вас» утверждает виновность короля, в нем (в этом слове) вызов и приговор. Карлосу же нужно растопить сердце отца сыновней нежностью и любовью. Он не хочет сам осуждать отца, а возлагает все на бога: пусть нас рассудит бог, но «вы сами из родительского сердца меня изгнали». Неверно и преждевременно Карлосу выступать в роли обличителя. Артисты отстаивали свое, то есть чтобы оставить слово «вас», как написано в тексте. Спор остался незаконченным. Константин Александрович сказал: «Будем продолжать репетировать. Думаю, вы потом сами признаете свою ошибку и согласитесь со мною».

«Во всей сцене с королем, до перелома, Карлос должен быть детски нежен».

Замечания А. И. Ржанову (Альба) и П. М. Садовскому (король):

«Слова короля, обращенные к Альбе:

“Но горько слышать мне, что он их ненавидит” и “Я вам позволю с инфантом помириться” — Альбой воспринимаются как пощечина. Он вскоре встречается с Карлосом».

«Король хотя и не помирился с сыном, но лед в его сердце если еще не растоплен, то дал трещину».

Константин Александрович сделал замечание артистам Лепштейну и Ржанову, что они стоят на обеих ногах и не переносят центра тяжести на одну из них: «Теряется красота линий и пластичность движений».

Седьмая репетиция. 27 декабря. В 11 часов репетиция игры в мяч с Н. Г. Александровой. В 12 часов репетиция второго действия с выхода Альбы до половины сцены Эболи с Карлосом.

{325} Интересны замечания Константина Александровича о роли Эболи:

«Обычно, в других постановках, в этой сцене Эболи эротична, грязна. Мы должны обелить Эболи. Вся трагедия Эболи в том, что ее любовь целомудренна и прекрасна. Эболи только притворяется взрослой, “опытной” в делах любви. Но сквозь нарочитую вольность, озорство должна сквозить ее чистота. Она — почти девочка, в ней много детского, наивного»[[111]](#footnote-32).

Повторяются и в этой сцене требования Константина Александровича обрывать музыку на незаконченной музыкальной фразе.

28 декабря Константин Александрович уехал на две недели в Тбилиси. Мне даны были указания о работе в его отсутствие:

1. Провести две‑три репетиции, чтобы артисты не растеряли найденное.

2. Пригласить учителя фехтования для занятий с исполнителями ролей Карлоса и Альбы.

3. По мере поступления музыки от композитора вводить ее в работу.

4. Продолжать работу с Н. Г. Александровой по игре в мяч и вышиванию.

5. Затребовать от А. А. Арапова эскизы.

6. О работе извещать Константина Александровича.

{326} 17 января 1933 года утром приехал Марджанов. В тот же день репетировали первое действие.

Константин Александрович перед репетицией предупредил артистов, что сегодня он только просмотрит сделанное без него, а потому не будет останавливать репетицию.

Репетицией остался недоволен. Сказал:

«Я не удовлетворен тем, что актеры не оправдали своими живыми чувствами и переживаниями найденные мизансцены. Движения не идут изнутри: они стали механическими, заученными, а потому — фальшивыми. В речи актеров — пестрота, разнобой: одни говорят в ложном пафосном тоне, другие дают бытовую, неряшливую речь. Все это надо снять. Начнем репетировать “без дураков”. Завтра сядем за стол и займемся текстом».

Был А. Н. Александров, принес три номера: монолог Позы, вставку в игру в мяч и небольшой кусочек «вздрог королевы». Музыка одобрена. Александров обещал дать к девятнадцатому числу всю музыку первого действия.

Эскизы Константин Александрович отказался просматривать без А. А. Арапова и просил срочно вызвать его из Ленинграда.

Двенадцатая репетиция. Репетировали за столом и с мизансценами пролог и две картины первого действия. М. Ф. Ленин (король), М. А. Переслени (королева) и Е. П. Велихов (Доминго) читали в первый раз.

Работа была напряженной, кропотливой. Искусство режиссера было направлено на создание трепетной, опоэтизированной жизни, очищенной от мелких бытовых подробностей.

Пролог был повторен двумя составами десять раз. Константин Александрович обращал внимание на теснейшее слияние слова, всех внутренних душевных движений и внешних действий с музыкой. Слово должно было переходить в музыку, а последняя — договаривать то, что не могло быть высказано словом. Музыка была связующим мостиком сцен, кусков и всех действий артиста. Она создавала трепетный ритм, помогала вызывать из душевных глубин артиста сокровенные чувства роли.

{327} Константин Александрович не меньшее внимание обращал и на речь актеров, на их действия словом. Ему не нравилась неряшливая, засоренная бытовыми частицами, междометиями речь Н. Н. Горича (Доминго), его манера растягивать гласные ради простоты речи, небрежное произношение согласных, — все то, что Константин Александрович зло сравнивал с мещанским разговором о блинах за столом на «масленице»: «Скушайте блинок… — Спасибо, я уже скушал».

Нравилась хорошая читка стиха Е. П. Велиховым.

В. Э. Мейеру Константин Александрович слетал замечание: «В сильных местах роли вы пользуетесь внешними приемами: форсируете голос, а не согреваете чувством. Появляется белый звук. Всякий раз, когда актер не чувствует, его выдает белый звук»[[112]](#footnote-33).

М. А. Переслени долго не могла почувствовать ритма сцены, выбивалась из него, срываясь на быстрый темп, которым хотела заменить отсутствующее чувство.

О Великом Инквизиторе Константин Александрович сказал: «Великий Инквизитор кажется незначительной фигурой. На вид он тихий, смиренный старец, сидит на скамеечке согнувшись и маленькой палочкой чертит по полу. Но вот он начинает говорить. Сперва насмешливо, с презрением отвечает королю. Потом голос его растет, становится властным. Великий Инквизитор выпрямляется, глаза впиваются в короля. Смиренный старец превратился в мощную фигуру какого-то грозного библейского пророка-обличителя».

Окончательно установлена музыка пролога. Занавес раздвигается после первой музыкальной паузы. При первом сигнале в музыке — луч света скользит по кресту, при втором — освещает короля. Вступление короля. Между третьим и четвертым сигналами отвечает Альба. Тотчас же после Альбы идут на музыке слова короля: «Повсюду ересь!» Затем пауза в музыке и в тексте. «Пример ужасный нужен» — {328} без музыки. Снова вступает музыка на piano и продолжается до слов инквизитора: «Уж если сочувствия вы станете искать…» Последние слова инквизитора сильно подхватываются музыкой.

С 20 по 24 января репетировали сценами и полностью один только первый акт с мизансценами и за столом. А. Н. Александров принес дописанную музыку к сцене Карлоса и королевы в саду. Музыка очень понравилась. Мейер и Переслени читали роли под эту музыку по сделанной разметке. На двух застольных репетициях опять присутствовали композитор, художник и постановщик игры в мяч и вышивания.

На всех репетициях — главная забота Марджанова о глубоком анализе ролей, о чувстве и переживании артистов, органической слитности с музыкой, об активном действии, эмоциональной насыщенности.

Несколько замечаний:

«Карлос истосковался по любви, он чужд здесь всем. Вот почему его слова, обращенные к Позе: “Дайте мне плакать” — должны прозвучать с детской мольбой.

У Позы должен быть героический запал, способность к самопожертвованию. Слова Позы: “Дон Карлос, осмелюсь ли к вам с просьбой обратиться?” — должны идти от сердца, а не от ума. Здесь поступками, желаниями Позы руководит сердце, а не разум. В противном случае Поза будет сводником.

Появление Позы в четвертой картине должно быть принято королевой гораздо теплее. Не надо забывать, что Поза — идеал королевы».

В один из этих дней (21 декабря), после репетиции, в режиссерской комнате Марджанов просмотрел несколько представленных Араповым эскизов декораций и костюмов. Эскизами декораций был недоволен. Костюмы отверг: они были формалистичны, уродливы для задуманного режиссером реалистического спектакля. Марджанов сердился. Предложил Арапову цветной фон, сказав, что театр не дорос до понимания черного бархата. Был предложен багровый цвет для первой картины, синий — комнаты Карлоса, желтый — Эболи, золото для кабинета короля, серебро — комнаты королевы.

{329} Арапов забрал эскизы и снова уехал из Москвы. Он в то время работал еще и в Ленинграде и всегда торопился: приедет на один-два дня в Малый театр после вызова, появится на репетиции и… снова приходилось его разыскивать. Много волнений доставляла Константину Александровичу несвоевременная сдача эскизов. Эскизы же, сдаваемые по частям, приводили его в раздражение. Он всегда отказывался их просматривать в отдельности. Ему нужно было видеть целое — весь спектакль.

«Приехал Арапов? — Затребуйте эскизы! — Где Арапов? — Торопите Арапова!» — Чуть ли не каждый день обращался ко мне с такими словами Константин Александрович.

Шестнадцатая репетиция. 25 января.

В 10 часов утра репетиция игры в мяч.

В 11 часов — первая, вторая и третья картины второго акта за столом и с мизансценами.

Чтобы разбудить творческую природу артистов и помочь наиболее полной слитности внутренней и внешней жизни роли, режиссер временно разделял (и в то же время сливал) в процессе одной репетиции две линии жизни. Артисты по нескольку раз переходили от действия словом за столом к действиям в мизансценах, от жизни духа — к жизни тела и наоборот: возвращались от жизни тела к жизни духа, тем самым взаимно обогащая в сознательном процессе творчества все внутренние и внешние действия. Таков был путь, как бы теперь сказали, действенного анализа пьесы и ролей.

Режиссер пользовался самыми простейшими приемами проверки органического действия артистов — постоянными вопросами на всех репетициях: «Удобно ли вам, не мешает ли что-либо?» В этих вопросах слышалось: «Верите ли в правду жизни вашего тела, не мешают ли телесные зажимы, лишнее напряжение проявлению ваших внутренних действий, помогают ли сценическая обстановка, мизансцены?» Чуткий и развитый самоконтроль артиста должен был бы ответить на напоминание режиссера осознанием своих совершаемых действий.

{330} Константин Александрович никогда не прибегал к натаскиванию актера. Он считал, что перед ним были не ученики театральной школы, а артисты, мастера, в силу своего таланта и сценического опыта уже умеющие самостоятельно работать над ролью. Поэтому он ждал от мастеров их собственного свободного творчества в удобной обстановке, им созданной. Таких артистов имел в виду Марджанов, когда говорил: «Режиссер должен быть слугой актера. Если он им не будет, то он насильник, а не режиссер».

Полный творческий простор дал Константин Александрович актеру Малого театра. Не насилуя мысли и чувства, он подготавливал ему почву для создания ролей. Он освободил сцену от лишних подробностей. Он щедро осыпал актера своими дарами режиссера и извлекал для него прекрасные дары от композитора, художника: музыку, архитектурные построения, скульптурные лепки, увлекающие артистическое воображение яркие детали, живописные мизансцены. На созданном выразительном фоне должен был бы заблистать талант артиста.

Замечания Константина Александровича по первой картине второго действия.

«Все действия Позы должны быть более трепетными. У него большая радость, что он воздействовал на Карлоса, сделал его активным. У Карлоса после свидания с королевой большой юношеский запал.

В приговоре Позы над монархами должно быть много иронии, сарказма, издевательства. Поза не верит в божественность царей. Для него царь — явление уродливое. Царь и человек — понятия несовместимые, так как монарх перестает быть человеком. Для Позы же основное в человеке — его человечность. Эти черты мы должны выявить. Тогда приблизим гуманизм Позы к идеям нашего времени».

Замечания по второй картине.

«В глубине сердца Филиппа, пока только из смутных подозрений, намеков, растет большое чувство ревности. Оно еще где-то гнездится в подсознании, не оформилось, не вылилось наружу, но уже терзает короля предчувствиями. {331} Сомнения в верности Елизаветы на руку Доминго и Альбе. Они, как кошка мышку, могут или сейчас сжать в когтях жертву — сыграть на этом чувстве, или отпустить — подождать. Король в их руках; они всегда, когда это будет им нужно, могут владеть им. Час еще не пришел.

На словах: “… Вы боитесь, мой государь?” — Альба переглядывается с Доминго: ты, мол, не уйдешь от нас, любой твой страх нам на руку. Когда же король признался, что Карлос становится ему страшным, Доминго и Альба возликовали. Они нашли самое уязвимое место. Это открытие дает им неограниченную власть над королем, Елизаветой и Карлосом. Стоит им только раскрыть перед королем тайну найденного в саду платка — ревность короля сметет королеву и Карлоса.

“Будьте спокойны, государь…” и т. д. относится главным образом к Карлосу. Альба настолько ненавидит Карлоса, что готов задушить его своими руками».

На роль второго пажа сегодня первый раз был вызвал на репетицию молодой актер Ф. Ф. Савостьянов, человек маленького роста, толстый. В пьесе он говорит только одну фразу: «Дон Карлос, государь!»

Константин Александрович остановил Савостьянова: «Вы докладываете формально, как это всегда делается в театрах при докладах. Такой доклад не нужен. Сейчас произошло необычное: Карлос приходит к королю, этого еще не было. Приход Карлоса настолько необычен, что вы, дежурный паж, растерялись, страшно напуганы, замерли в страхе. В этом состоянии испуга и страха приходите к королю и еще не знаете, как король отнесется к приходу Карлоса и даже к вам, докладывающему о приходе».

Константин Александрович помолчал, посмотрел на Савостьянова, потом сказал: «Паж — жирный, откормленный придворными дамами мальчуган, выросший в развратной обстановке двора».

Значительно увеличена музыка второй картины. Теперь она будет идти от слов короля: «Туда поедет Альба» — до конца сцены. На этой нарастающей музыке пойдет ссора короля с Карлосом, разговор с Альбой. Затем музыка переходит {332} на «размышление короля» (фуга). На перестановке к третьей картине переход в музыке на тему «пажа».

В третьей картине весь диалог Альбы и Доминго, от того места, когда они приносят стулья и садятся, идет под издали доносящуюся церковную музыку (хорал № 14).

На завтра Константин Александрович решил снова возвратиться к первому акту, пройти его весь с мизансценами.

Семнадцатая репетиция. 26 января.

Прологом и первой картиной Константин Александрович, видно, остался доволен. Хорошо читает стихи Велихов. Лепштейн чувствовал себя более свободным от лишнего напряжения, скованности, мелких судорожных движений. В некоторых местах роли ему можно было поверить.

На второй картине репетиция остановилась. Почти свелась на нет предыдущая работа. Почувствовалась вялость, механическое повторение найденных действий. Пришлось опять несколько раз репетировать сцену шитья. Дамы были невнимательны, несобранны, шили и зевали не в ритме, расходились с музыкой.

Белевцева стала опрощать стихи, произносить их как прозу. Константин Александрович прервал ее вопросом, почему она так читает стихи? «Я хотела избежать сентиментальности, которой много в роли», — ответила Белевцева.

«То, что вы называете сентиментальностью, слащавостью, есть глубокий лиризм роли, характеризующий королеву, который насыщает образ. Вы, отбрасывая нужное, невольно уходите в другую крайность: вместо лиризма хотите подать “масленичный” блин. Ваша речь становится вульгарной, как будто вы говорите о чем-то обыденном, незначительном. Берите лиризм нарочито, не бойтесь сентиментальности, иначе нам не нужна будет ни “Павана”, ни другая песенка Эболи. Актеры стали много проигрывать, считая себя выше мелодрамы».

Репетиция продолжается, но идет она вяло. Чувствуется внутреннее несогласие Белевцевой, формально выполняющей требования режиссера. Скукой веет от всей сцены шитья.

Константин Александрович: «В этой сцене должен ощущаться европейский гаремный строй. Вы играете {333} скуку, а надо жить однообразной, подневольной работой. Разница большая. Дайте большое внутреннее действие в замедленных движениях. Песенка замедляется еще больше, затихает. Замедление отражается и на шитье. Лень, истома сковывает вас, хочется спать, появляются зевки. Эболи не должна давать много звука в песне: она мурлычет».

Н. А. Белевцева не хочет вставать на словах Эболи: «Принц Карлос был еще в Алькале».

Константин Александрович: «Вам неудобно? — Не вставайте».

Условились, что королева не будет вставать, только насторожится. Музыкальный акцент остается.

Приблизительно в это время стало замечаться проникновение в репетиционную работу, чего-то постороннего, какого-то нездорового нерва, вызывавшего охлаждение небольшой группы артистов, казенное отношение к репетициям. Несогласие с режиссером, возражения стали замечаться все чаще и чаще. Вне репетиций критиканы наслаждаются язвительными шуточками.

Некоторые из актеров, нащупав как будто «слабые» места режиссуры, обратились ко мне с просьбой дать им материалы для более полного знакомства с пьесой, ролями, историей. Имея указания Константина Александровича ничего не давать актерам до тех пор, пока он сам не найдет это нужным, я мог порекомендовать только самого Шиллера, то есть дать им «Письма о “Дон Карлосе”» и «Историю отпадения Нидерландов от испанского владычества».

Все чаще стали слышаться нарекания, что Марджанов не работает с актерами. Об этом говорят даже мне. Просят «повлиять» на Константина Александровича. Две актрисы обратились за помощью к В. К. Владимирову. Стали проходить с ним роли, принося, конечно, на репетиции не только иную трактовку, но и результат далеко не всегда верных учебных занятий по работе над ролью.

Учебные занятия по ритмике (игра в мяч, вышивание) и фехтование пока не дают удовлетворительных результатов. Хорошо играет в мяч одна только Е. Н. Гоголева.

{334} Все, что делалось вокруг постановки «Дон Карлоса» за стенами репетиционного зала, не могло не отражаться на ходе репетиций. По ним Константин Александрович мог, конечно, подозревать о внутреннем неблагополучии в постановочном коллективе, о глухой борьбе. Но огромна была выдержка Марджанова и презрение к закулисным толкам: ни разу он не захотел узнать, расспросить, в чем дело. Моя же цель была охранить Константина Александровича от всех пересудов, стать как бы заслоном, через который не просочилось бы ничего из всего того, что может помешать работе большого художника, взволновать его.

К счастью, большая группа артистов-художников, во главе с П. М. Садовским, Е. Н. Гоголевой и В. Н. Аксеновым, продолжала верить режиссеру и с большим рвением работать над ролями, каждый раз принося на репетицию что-то новое. Так продолжалось до конца работы над спектаклем. Для этих артистов Марджанов был не только непререкаемым авторитетом, но и любимым художником и человеком. Им было легко и радостно работать с ним. Помню, Пров Михайлович часто ссылался на высказывания Константина Александровича, когда речь заходила об искусстве актера, о Малом театре, повторяя при этом запомнившиеся слова Марджанова. Трогательно было видеть, я бы сказал, молитвенное отношение к Марджанову старого артиста Малого театра, бывшего художественника, Ивана Федоровича Красовского, исполнителя маленькой роли Лермы, Этот милейший и преданный искусству человек наслаждался каждой репетицией. Сколько раз слезы радости и счастья показывались в его глазах! Сколько раз горячо благодарил он Константина Александровича после репетиции!

Репетиции шли своим чередом. С обычной страстностью относился к ним Марджанов, оставаясь внешне спокойным вне репетиций.

Но вот с 27 января на репетициях стал появляться директор Малого театра В. К. Владимиров. Первое появление его совпало с происшедшим накануне расхождением Константина Александровича с Н. А. Белевцевой в трактовке роли королевы.

{335} Атмосфера на репетициях начала стремительно накаляться. Через одиннадцать дней пронеслась буря, которая хотя надолго освежила воздух, но не могла пройти бесследно ни для постановки «Дон Карлоса», ни для самого Константина Александровича. Она возвестила начало трагического эпизода в жизни Марджанова. Об этом будет рассказано несколькими страницами ниже.

Теперь же надо отметить один из нажимов на Марджанова, устроенный в этот одиннадцатидневный период.

Был созван художественный совет Малого театра для заслушания доклада о плане постановки «Дон Карлоса». Константин Александрович пришел на заседание, сел в сторонке около стены и упорно молчал. Когда же В. К. Владимиров обратился к нему, говоря, что интересно послушать, что скажет сам Константин Александрович, то Марджанов ответил коротко: «С планом познакомитесь на спектакле; приходите — увидите». Тем заседание и кончилось.

Итак, 27 января, на восемнадцатой репетиции, должны были репетировать весь первый акт без пролога. Пришел В. К. Владимиров.

Репетиция четвертой картины (в саду) прерывалась спорами о трактовке образа королевы. Споры, неожиданно возникшие на репетиции, в момент действия актеров, насильственно выбили режиссера и всех актеров из творческого состояния. Почувствовалось, что после них нельзя больше репетировать. Стало пусто, холодно и скучно. Репетиция прекратилась. Разошлись неудовлетворенными.

Но споры дали и положительный результат. Они выявили ошибочность трактовки Белевцевой роли королевы, возможно, навязанной ей со стороны. Может быть, вследствие такой трактовки возникали разногласия между режиссером и актрисой по поводу отношений королевы к королю, Позе и Карлосу. До сих пор Белевцева подчеркивала верность долгу, чувствовалось, что она защищает, оправдывает Филиппа и что она как бы довольна своим супружеством. В словах ее сквозило уважение и преданность супругу. Установленная новая трактовка подчеркивала порыв к свободе королевы, — недаром она — союзница Позы. Но весь порыв {336} ее, мечта о счастье человечества скованы тюремным режимом испанского двора и насилием всей монархической системы. Королева яснее видит окружающую действительность, чем Карлос: ее ум и сердце не затуманены безрассудной, страстной любовью. Карлоса ей только жаль. Она хотела бы помочь ему, но чем и как? Страсть Карлоса наталкивается на искусственно созданную защитительную броню. Все-таки Карлос не верит в правдивость ответов Елизаветы и, растравляя ее раны, хочет проникнуть в ее душу. Королева в большом трепете, испуге. Она жутко чувствует, как прав Карлос… Она постоянно ощущает в своем сердце тяжелый гнет. Много наболело у нее на душе… Она похоронена здесь заживо… Она не супруга Филиппа и не королева… Может быть, признание готово слететь с ее губ. Большая боль, горечь, страдания готовы вырваться наружу. Чтобы побороть себя, заглушить свою боль и остановить безумные порывы Карлоса, она возводит на себя небылицы. Она хочет спастись ложью, защититься «святостью» долга и даже любовью к Филиппу. Такие ее ответы, как: «… Трогает Филиппа почтительная нежность» — искусственные преграды. Их нельзя понимать в прямом смысле.

На завтра снова назначена ритмическая репетиция сцены вышивания для М. А. Переслени, А. Д. Хлюстиной, Р. Р. Рейзер и Е. М. Кашкаровой. Они плохо шьют под музыку.

28 и 29 января продолжаются занятия с Александровой и Э. Е. Понсом. Была одна репетиция всего первого акта, без пролога, с Константином Александровичем. Присутствовали Владимиров, композитор и П. Г. Александрова. Приехал Арапов.

30 января обсуждение эскизов декораций и костюмов. Обсуждение шло в порядке чередования сцен. Забракованы: эскиз пролога (крест и трон) и эскиз первой картины (цитрон и флаги). Константин Александрович потребовал дать в прологе более выразительный крест, чтобы почувствовалась его давящая сила. Если выразительности креста будет мешать трон — убрать его. Добавить две ступени на площадку.

{337} Константин Александрович во время обсуждения эскиза пролога решил, что надо ввести двенадцать человек, закованных в латы, — гвардейцев короля. Они будут стоять цепью по рампе, спиною к зрителю.

Для первой картины Константин Александрович потребовал также более выразительные пятна, чтобы показать место действия — сад. Но самое главное — чтобы и здесь, в саду, чувствовался тюремный режим. После длительных поисков, в которых принимал участие, кроме нас троих, ассистент Константина Александровича в постановке «Летучей мыши» в театре оперетты С. Ф. Челидзе, нашли более приемлемым дать в эскизе садовую вазу с цветами, а под вею кусок травы, на которой лежит Карлос. У самого же стыка задника с полом — верхушки алебард, которые будут маячить вдали. Алебарды приводить в движение проволокой из-за кулис.

Не удовлетворила Константина Александровича комната Карлоса, хотя все мак будто было на месте: и портрет Карла V и диванчик Карлоса… Подброшенное Челидзе предложение поставить диванчик на небольшую площадку, чтобы тем самым сконцентрировать внимание именно на диванчике и помочь актерам создавать скульптурные мизансцены, Константин Александрович принял с одобрением.

Такую же незаконченность композиции чувствовал Константин Александрович и в эскизе «Лестница». Ею он был очень доволен, но чего-то не хватало. Я раскрыл одну из моих книг по испанскому искусству и показал ажурный мавританский фонарь. «Это то, что нужно, повесить его над лестницей», — сказал К. А. Нужная деталь для завершения композиции была найдена.

Фонтан «Монах» был принят Марджановым с восторгом.

Все эскизы были потом повешены на стене в режиссерском кабинете в порядке чередования сцен. Почти каждый день останавливался перед ними Константин Александрович по нескольку раз. Его творческое воображение подсказывало ему то знаменитое «чуть-чуть» в изменениях и дополнениях, с которого только и начинается искусство. Так было найдено {338} замечательное разрешение в эскизе «Комната королевы» — ваза с лилией, кресло.

Двадцатую репетицию 31 января начали с небольшим опозданием: ждали композитора.

Назначен второй акт.

Пришел В. К. Владимиров. В самом начале первой картины Константин Александрович остановил И. Г. Лепштейна следующим замечанием: «Вы только что пришли от королевы. Свидание взволновало вас, вы готовы с радостью идти на подвиги, приносить любые жертвы, так как того хочет Елизавета. Дайте эту взволнованность и большую радость принятого решения».

В. Р. Ольховский (второй исполнитель роли Позы) не согласился с замечанием Константина Александровича, сделанным Лепштейну (Карлосу). По словам Ольховского, Карлос остается безвольным, ему не свойственны страстные порывы, — волевые черты присущи не ему, а Позе. Только при такой трактовке можно ярко оттенить оба характера: Позы и Карлоса.

Выступление Ольховского послужило толчком к серьезному спору между Марджановым и Владимировым.

Владимиров стал доказывать начало гамлетизма в Карлосе. Карлос, по словам Владимирова, — тип рефлективный: ум его ищет, сомневается, анализирует. Недаром Карлос говорит о себе:

«В сомнении мой добрый гений бьется  
Со злыми мыслями, а бедный ум мой  
Чрез лабиринт софизмов все ползет…»

В душе Карлоса живет освободительная идея, которая толкает его на борьбу с окружающим злом:

«… что боролся я,  
Боролся, как никто здесь не боролся,  
В этом бог свидетель…»,

но

«… напрасно — тщетно!  
Мой дух упал и изнемог…»

{339} Константин Александрович, отвергая доказательства Владимирова, отстаивал свою точку зрения на роли Карлоса и Позы. «Кто же из нас в 18 – 20 лет не считал себя Гамлетом, “Гамлетизм” Карлоса нельзя принимать как основное в его сущности. Карлос — голый, пламенный темперамент. Поза — интеллект. Ум Позы направляет Карлоса, оказывает на него некоторое воздействие. Но сила чувств, страсти Карлоса таковы, что все построения трезвого ума Позы разбиваются, чуть только Карлосу покажется, что его любит королева, как это и случилось вскоре после его свидания с Позой. Предостережение Позы “ничего не предпринимать без друга”, свое обещание быть покорным их дружбе, принятое решение после первого свидания с Елизаветой — спасти Нидерланды, свидание с отцом — все это забыл Карлос, когда паж принес ему письмо. Страсть мгновенно ослепила Карлоса, лишила рассудка и мощно повела на роковое свидание с Эболи».

«Так что же, он — просто любовник?» — улыбаясь, спросил Владимиров.

Смысл ответа Константина Александровича был таков; «Да, любовник, в силу огромности любви, не охлаждаемой рассудком, но не любовник в дурном, театральном смысле».

Спор затянулся надолго. Как диалектик, Владимиров был сильнее Марджанова. Сознавая это свое превосходство, он шутил, остроумно оперировал цитатами. Марджанов отвечал Владимирову:

«Ваши цитаты говорят не о “гамлетизме” Карлоса, не об идее альтруизма и не о борьбе за эту идею. Они по смыслу сцен пьесы говорят только о любви Карлоса, только о его чувстве. Правда, Карлосу может казаться, что его ум блуждает в “лабиринте софизмов”, тогда как на самом деле — чувство раздирает его сердце. Если говорить о внутренней борьбе Карлоса, то борьба его есть борьба страстей. Допустим, что мы наделили Карлоса чертами, присущими Позе; тогда все поступки его будут несвойственны умному человеку, он окажется дураком. Главное: нельзя дать на сцене двух Поз. Надо, чтобы Карлос и Поза оттеняли друг друга противоположностями своих темпераментов. Также нельзя заставить Карлоса жить сразу несколькими главными задачами. Нужна одна основная линия, одно зерно».

На другой день (2 февраля) была назначена репетиция четвертой и пятой картин второго акта.

{340} Перед репетицией Константин Александрович оказал: «Я не хочу стеснять актеров в обсуждении трактовки пьесы и ролей и приветствую все замечания присутствующих на репетиции, но не могу допустить, чтобы опоры мешали работе».

Здесь надо сказать, что назревал было и другой конфликт — по линии трактовки роли принцессы Эболи. Трактовка Марджанова, о которой он несколько раз говорил на репетициях, была полностью принята Е. Н. Гоголевой, но не устраивала своей новизной некоторых посторонних лиц, желавших снять с Эболи ореол душевной чистоты. Они не были согласны ни с целомудренностью любви Эболи, ни с ее детской наивностью, или, говоря другими словами, со всем тем, что позже критик И. Крути назвал «налетом инфантильности». Восставали и против зерна роли, определенного Марджановым, как «сгусток трагической души». Они хотели видеть на сцене трафаретный образ развращенной, эротичной принцессы. Поэтому Константин Александрович еще раз напомнил присутствующим неизменность своей трактовки роли, чтобы тем самым пресечь противоположные толки и укрепить Е. Н. Гоголеву в сознании верности ее работы над созданием образа.

«Эболи ни в коем случае не развратная женщина, не интриганка, гетера, завлекающая в свои сети Карлоса и путем авантюр стремящаяся подойти к трону. Ее любовь чиста и прекрасна, как чиста и прекрасна ее душа. Эболи ни в коем случае не принадлежит к группе отрицательных персонажей пьесы, создающих давящую атмосферу двора Филиппа. Но она не принадлежит и к активно борющимся против гнета, к борцам за свободу, как Поза и, отчасти, королева. Это юное существо стоит особняком в пьесе. Со всем пылом первой чистой любви она любит Карлоса. Может быть, эта любовь предохраняет Эболи от проникновения в ее душу порока, который царит при дворе.

Диван в ее комнате, желтый цвет задника должны создать жуткое противоречие внешнего и внутреннего, то есть развращенности среды и чистоты внутреннего мира Эболи.

Эболи с большим трепетом ждет прихода Карлоса. Этим ожиданием наполняется ее первое пение. Она пытается владеть собою, но это ей плохо удается. Второе пение уже рассчитано на очарование Карлоса. Эболи пытается играть соблазнительницу, {341} но выбивается из несвойственной ей роли и показывает настоящее свое лицо чистой любящей девушки, а иногда — и девочки.

Когда Эболи осознала самообман, — не ее любит Карлос, не к ней шел он, — ее отвергнутая оскорбленная любовь со всей страстностью стала искать соперницу. Воровкой, укравшей сердце Карлоса (а оно должно было принадлежать ей по праву любви), оказалась королева. Наступил перелом. Из девочки Эболи превращается в мстящую женщину. Всю свою злобу, всю ненависть устремляет Эболи на Елизавету. Не будь этих открытий, Эболи никогда бы не отдалась королю. Ее толкнула только жажда мести. Силою всех обстоятельств несчастной любви, ревности, гнета и развращенности двора, домогательств короля, раскаяния Эболи поставлена в положение трагической личности».

По поводу вчерашнего спора о роли Карлоса Константин Александрович еще раз отметил, что в каждой роли надо иметь одну главную линию, и не четыре, иначе актер не осилит поставленных задач.

Роль Эболи репетировала Е. Н. Гоголева. После нее стала репетировать вторая исполнительница роли — О. Е. Малышева. Константин Александрович спросил: «Не мешает вам, что вы только что слышали Гоголеву? Чужие интонации легко могут запасть в ухо, и вам будет трудно с ними бороться. Если у вас есть эта болезнь западания чужих интонаций — скажите, будем репетировать порознь».

В два часа репетиция Н. Г. Александровой. Работали над танцем Доминго и игрой в мяч.

Установили, что в четные числа будут занятия по фехтованию, в нечетные — для ритмических сцен. Завтра — Э. Е. Понс.

Со 2 по 7 февраля Константин Александрович работал над первым и вторым актами полностью и по картинам. Читали за столом четыре картины третьего акта. Особое внимание обращалось на сцену Эболи во втором акте. Режиссер планировал репетиции таким образом, чтобы начинать с, наиболее важных сцен или с нуждающихся в кропотливой разработке. Третьего февраля, например, репетировать начали с четвертой картины (у Эболи), а затем перешли к первым трем.

Из зерен, брошенных Марджановым, начал вырастать {342} обаятельный образ Эболи. Гоголева много и с большим увлечением работала над ролью. 4 февраля она уже репетировала без тетради. Произвела сильное впечатление. После репетиции я заметил Константину Александровичу, что у Елены Николаевны есть все данные, чтобы стать хорошей трагической актрисой. Константин Александрович ответил: «Малый театр не знает своих актерских сил. Есть много подлинных талантов, развитие которых задерживалось низким репертуаром».

На той же репетиции были досадные заминки из-за нетвердого знания актерами музыки первого акта. Актеры расходились с музыкой, спешили. Вместо бурного внутреннего ритма в сцене свидания Карлоса с королевой, который может быть создан чувствами и переживаниями артистов или подсказан музыкой, на пустом месте появился быстрый темп. Актеры ухватились за спасительную соломинку и закончили раньше свою сцену. Остался большой кусок музыки. Неверно было сделано ими вступление. Позабыли финал первого акта. Виновной оказалась и новая пианистка, которая иногда стала заменять Бочарникову. Константин Александрович предложил пригласить на следующую репетицию первого акта композитора и двух пианисток, чтобы точнее установить связь музыки с текстом и действиями.

Третью картину третьего акта (поиски писем Карлоса и приход Эболи), маленькую по тексту, Константин Александрович хочет насытить большим действием. На сцене сундуки, шкатулки. Королева и придворные дамы роются в них, ищут пропавший ключ от шкатулки с письмами. На полу разбросаны платья, драгоценности. Ключа нет. Королева взламывает шкатулку. По мысли Марджанова, вся сцена идет на музыке, которая должна придать большую трепетность действиям. Подчеркнуть два момента: тревогу королевы и трагедию Эболи. Последняя почти вбегает в полубезумном состоянии. Ее глаза блуждают. Признание вот‑вот готово слететь с ее губ.

В. К. Владимиров присутствовал на ритмической репетиции 5 февраля. Пришел он во время репетиции и 7 февраля. В этот день читали за столом четвертую картину третьего акта (свидание Позы с королем). Репетиция была непродолжительной.

После репетиции Владимиров и Марджанов перешли в режиссерский кабинет обсудить план дальнейшей работы и эскизы декораций.

{343} Эскизы были приколоты кнопками к стене. Перед началом обсуждения Владимир Константинович остановился перед эскизами и, обращаясь ко мне, как будто к своему единомышленнику, начал подшучивать то над одним, то над другим эскизом: «Мрак, пустота, к чему здесь крест» и прочее.

Только потом, но не тогда, я разгадал, что Владимир Константинович артистически разыграл эту хитрую прелюдию, чтобы уколоть Марджанова, принизить его авторитет. Особенно примечательно то, что Марджанова он как будто и не замечал.

Константин Александрович был уже наэлектризован. Высокомерие же и насмешки вывели его из себя. Разъяренный, он вскочил с дивана и бросился ко мне: «Уходите! Оставьте нас вдвоем!»

Двадцать с лишним лет прошло с тех пор, но я и сейчас ясно вижу Константина Александровича. Только одно слово может передать, что я испытал тогда: ужас! Марджанов был страшен. Голос его властно гремел. Слипшиеся пряди коротко остриженных волос падали на лоб. Большие глаза расширились настолько, что исчезло за ними все лицо. Передо мною — два пронзающих луча.

Я поспешно вышел. За мною на ключ заперлась дверь. Наступила тишина. Иногда слышались взрывы марджановского голоса. Снова тишина. К дверям подходили взволнованные актеры, от них бросались ко мне с расспросами…

Наконец дверь открылась. Константин Александрович — около круглой вешалки. Никак не может попасть рукою в рукав пальто. Лицо бледное. Он хочет сказать мне что-то, но язык не повинуется ему. Теперь уже не ужас, а глубокую любовь, сострадание испытываю я. Наконец ему удается произнести: «Отменить все репетиции… Уезжаю… прекращаю работу!..»

Что-то несвязное бормотал я, а может быть, только шевелил губами. Марджанов ушел. Неужели навсегда?!

Кабинет стал наполняться актерами.

Вечером я звонил в Брюсовский, где жил Константин Александрович. Челидзе ответил, что Константину Александровичу плохо, он лежит, никого к себе не допускает.

Восьмого репетиции не было. В театре растерянность. Меня {344} просят пойти к Марджанову, уговорить не бросать постановку. Волнуются Садовский, Гоголева, Лепштейн, Аксенов и другие. Константину Александровичу все еще плохо, он лежит; но просит меня прийти.

Прихожу, передаю просьбу актеров не бросать постановку. Константин Александрович молчит.

Звоню утром девятого. Узнаю: Константин Александрович собирается уезжать. Иду к нему. Константин Александрович встал. Ни об отъезде, ни о постановке «Карлоса» ни слова. Пробыл у него почти весь день. Прощаясь со мною, Константин Александрович просит позвонить ему завтра утром. Звоню на другой день. Константин Александрович назначает репетицию на одиннадцатое (завтра). Поручил мне сегодня обсудить костюмы и гримы с Н. М. Сорокиным (художник-гример) и с Н. В. Воробьевым (художник-костюмер). Пользуемся книгами музея, отбираем по закладкам Константина Александровича. Составляю монтировочный лист. Жизнь «Дон Карлоса» начинается снова.

Константин Александрович в театре. В. К. Владимиров больше на репетиции не заглядывает. Только один раз он присутствовал (2 марта) на официальном просмотре репетиции всей пьесы. Вместе с ним были заместитель директора К. Д. Гандурин, художник А. А. Арапов, зав. музыкальной частью театра П. А. Ипполитов, А. Н. и Н. Г. Александровы. Перед каждой репетируемой картиной, по заданию Константина Александровича, я демонстрирую эскизы. Обсуждения не было. Владимиров молчал. Гандуриным и остальными присутствующими эскизы одобрены.

Итак, 11 февраля идет двадцать восьмая репетиция. Репетируем первую и вторую картины третьего акта.

Планировка первой картины.

Константин Александрович: «На сцене Поза. Входит Карлос. По пьесе наоборот: на сцене Карлос, а входит Поза. Если идти от авторской мизансцены, нельзя будет средствами театрального искусства показать, насколько важна именно для Позы встреча с Карлосом. Ведь Поза еще ничего не знает об исходе свидания Карлоса с королем. Главная мысль Позы: Карлосу пора действовать, надо подвигнуть его на активность. По полному тексту пьесы, этой сцене предшествует сцена Карлоса с приором, в которой подчеркивается нетерпеливость {345} ожидания Позы и его растущее беспокойство; он уже три раза приходил в надежде встретиться с Карлосом. Это нетерпеливое ожидание, это беспокойство нам надо дать в нашей сцене.

В начале сцены, до прихода Карлоса, должна быть большая, насыщенная ожиданием пауза. Надо показать, что Поза давно ждет Карлоса. Он встает от нетерпения, делает несколько шагов по комнате, останавливается, прислушивается, идет опять. Взгляд его падает на портрет Карла V. Поза останавливается перед ним в глубоком раздумье. Его волнует будущность Карлоса. Он знает, что идеалом Карлосу служит его великий дед. Ему Карлос думает подражать, когда станет королем. Но желание Позы иное: он хочет, чтобы его друг остался на троне человеком и дал человечеству иную, счастливую и свободную жизнь. Будет ли таким Карлос? Вот чем занят сейчас Поза[[113]](#footnote-34).

Благодаря тому, что Поза будет находиться на сцене наедине со своими мыслями, мы сможем глубже проникнуть в чувства и душевное состояние Позы.

Итак, у Позы в этой сцене должно быть два момента: беспокойство, трепетное ожидание Карлоса и раздумье о будущности Карлоса. Всему этому должна помочь музыка».

Начали репетировать.

Замечание В. Н. Аксенову: «У вас должно быть, как говорят в Художественном театре, сквозное действие. Оно заключается в нетерпении скорее узнать, чем кончилось свидание Карлоса с королем. Если вы будете придерживаться своей линии, то станете напряженно ждать появления Карлоса, а не сидеть так спокойно, как сейчас, на диване».

Константин Александрович обращается к И. Г. Лепштейну: «У Карлоса свое сквозное действие. Он спешит к другу с радостной вестью:

“Свободна королева пред глазами  
Людей, как и пред божьими очами  
Свободна”.

В руках Карлоса письмо, компрометирующее короля. Открытие тайны, заключенной в этом письме, вызвало радость {346} Карлоса. Он жаждет теперь свидания с королевой, чтобы возвестить ей свободу. Ажитация Карлоса идет crescendo от сцены свидания с отцом до этой сцены. У Позы главное — немедленное отправление Карлоса в Нидерланды, чтобы спасти их; у Карлоса — радость открытия неверности короля. Той крепкой идейной линии, что у Позы, Карлос не имеет».

По поводу мизансцен Константин Александрович сказал следующее:

«У меня нет заранее придуманных, кабинетных мизансцен. Я иду от чувства актера и присущей каждому актеру индивидуальности. Как я могу предложить актеру в гневе стукнуть кулаком по столу (так свойственно мне поступать в гневе), когда он сильнее может выразить свой гнев, откинувшись в глубь кресла. Не стройте мизансцены искусственно, не надумывайте их и не идите от красивости. Мизансцену должно подсказать чувство, внутреннее движение.

Все должно идти от актера, от его внутреннего ощущения. Эти традиции Малого театра я приветствую».

В перерыве между репетируемыми сценами Константин Александрович говорил актерам:

«Принято сперва делать декорации, писать музыку, а потом в эти рамки вводить актера. Это очень дурно. Я хочу, чтобы и художник и музыкант шли от актера, помогали актеру выявлять то, что нашел сам актер».

Константин Александрович опять повторил оказанное ранее о трех элементах, из которых состоит театр: авторе, актере и зрителе. «Если удалить из театра один из этих элементов, — добавил он, — театра не будет. Крег хотел заменить актера марионеткой и разрушил театр. В театре есть постоянная, непрерывная связь актера со зрителем. Через рампу в ту и в другую сторону тянутся невидимые нити, некие “флюиды”. Актер воздействует на зрителя и обратно — зритель на актера. Вот почему кино никогда не может заменить театр, ибо в нем отсутствует актер, воспринимающий “флюиды” зрителя».

Кто-то спросил Константина Александровича о роли режиссера на репетиции. Он ответил: «На репетициях режиссер исполняет роль зрителя. Роль весьма скромная».

Репетиция продолжается.

Артист В. Р. Ольховский заявил Константину Александровичу, что он хочет быть в плаще, так как умеет им владеть.

{347} Константин Александрович: «А вы действительно хорошо им владеете? — Посмотрим. Уметь хорошо владеть плащом — это не значит уметь закидывать его через плечо, на руку и т. д. Плащом нужно так пользоваться, чтобы он выражал все движения чувства актера и его душевное состояние».

По поводу слов маркиза Позы:

«Всходило дважды солнце, дважды видел  
Его закат я светлый…»

Константин Александрович сказал: «В бытовой пьесе эта фраза была бы вычурной, ее нужно было бы переделать, но в “Дон Карлосе” она придает аромат романтическому произведению. Ее надо бережно сохранить и наполнить большим чувством. С тою же целью Поза должен пользоваться широким жестом, когда он разрывает письмо и бросает клочки на пол.

Придерживаясь своего сквозного действия, Карлос не должен придавать большого значения тому, что он не едет во Фландрию, тогда как для Позы это является серьезным препятствием к достижению его основной цели, провалом его плана. На горестное восклицание Позы: “О мои надежды!” — Карлос как бы отмахивается словами: “Это после”. Ему важна только своя цель, к которой он неудержимо стремится, — королева: “А теперь я должен с нею видеться”. В свою очередь и Позе не важны стремления Карлоса. Он отвечает: “О, нет… к чему же?” В дальнейшем, по ходу действия, у Позы созревают новые планы воздействия на Карлоса через королеву».

Позу репетировали: два раза Аксенов и два раза Ольховский.

В два часа дня репетиция с Н. Г. Александровой.

Двадцать девятую репетицию по поручению Константина Александровича провел я. Репетировали первый и второй акт полностью. В два часа дня репетиция игры в мяч.

Для тридцатой репетиции взяли вторую и третью картины третьего акта. Вторую картину мизансценировали, третью — прочли по ролям. Эту маленькую по тексту картину Константин Александрович хочет развернуть в большую пантомиму. Дано задание А. Н. Александрову написать музыку.

{348} Задание композитору: картина начинается сильным волнением, тревогою королевы. Придворные дамы суетятся, роются в шкатулках, ищут пропавший ключ, письма. Состояние всех — крайняя взволнованность. Вбегает Эболи с решением покаяться в своих преступлениях. Музыка переходит на душевную трагедию Эболи. Она хочет броситься на колени перед королевой, на подавляет в себе это желание. По настроению в картине должно быть два главных куска: тревога королевы и трагедия Эболи.

Для молитвы короля во второй картине Константин Александрович потребовал поставить у самой рампы аналойчик. Перед аналойчиком — подушка. Композитору дано второе задание: написать хорал.

15‑го февраля репетировали четвертую картину третьего акта, 16‑го — весь третий акт с мизансценами (король — П. М. Садовский), 17‑го — тоже третий акт с мизансценами (король — М. Ф. Ленин).

19‑го февраля состоялась тридцать четвертая репетиция. Репетировали второй и третий акты с мизансценами.

«Театр — радость, праздник», — утверждал Константин Александрович на первом свидании с актерами Малого театра. И вот сегодня все ощутили в своих сердцах волнение необычайное. Оно было вызвано вдохновенной игрой Прова Михайловича, Елены Николаевны, Лапштейна, Аксенова к других артистов. Больше всех, кажется, был взволнован сам Константин Александрович. Он был счастлив. Горячо благодарил всех, расцеловал Прова Михайловича. Иван Федорович Красовский со слезами на глазах жал руки артистам. «Таких репетиций давно не видел Малый театр. Это большое, прекрасное, настоящее искусство», — обратился он ко мне, потрясенный.

Свершилось самое чудесное: искусство объединило всех. Каждый создатель праздника почувствовался родным, светлым, близким человеком. Встречаться с ним, смотреть на него, общаться с ним даже вне репетиций было всегда радостью.

Много лет прошло с тех пор, но и сейчас воспоминание воскрешает горячую любовь к каждому «карлосовцу».

Прошло еще семь репетиций. Константин Александрович на тридцать пятой и тридцать шестой репетициях выбросил из четвертого и пятого актов пьесы несколько {349} сцен, свел оба акта в один. От читки за столом четвертого акта переходили к третьему, два раза прошли четвертый акт в мизансценах, а на двух последних репетициях прогнали всю-пьесу. Над пантомимой и финальной сценой пока не работали: нет музыки.

Все еще не удается придворным дамам вышивание покрова с изображением святого, как того требовал Константин Александрович, хотя репетиций с Н. Г. Александровой было множество.

Сорок вторая репетиция. 3 марта.

Накануне была принесена и проиграна А. Н. Александровым музыка пантомимы. Константин Александрович доволен ею. Назначил на сегодня репетицию третьей картины третьего акта и шестой картины четвертого акта, пригласил на репетицию пантомимы Н. Г. Александрову.

Музыка была опять проиграна раза два. Константин Александрович молча прослушал ее, потом обратился к Нине Георгиевне: «Скажите вашему мужу, чтобы он непременно написал большую пантомиму-спектакль, я буду ее ставить». Это была высшая похвала.

Началась репетиция. Пантомиму Константин Александрович построил так:

Королева и Оливарец роются в шкатулках, сундучках, ищут пропавший ключ от ларца, где хранятся письма, драгоценности. Свое состояние большой внутренней тревоги королева и Оливарец должны выразить жестами: «Нужна выразительная игра рук, как в японском театре», — сказал режиссер. Фуэнтес приносит еще одну шкатулку и ставит ее на столик около королевы. Вещи, хранящиеся в этой шкатулке, тоже лихорадочно перебираются, но ключа нет. На первой паузе в музыке королева говорит: «Так ключ пропал…» и т. д.

Вступает снова музыка. Оливарец подает королеве ножницы, которыми та взламывает шкатулку. На взлом шкатулки музыка дает несколько акцентов, подчеркивающих усилия королевы. С еще большим трепетом перебрала королева содержимое этой шкатулки. Письма пропали. На последней сильной музыкальной фразе первой части пантомимы порывисто входит полубезумная Эболи. Она останавливается, судорожно схватившись за кулису. Пауза. Начинается вторая тема пантомимы. Удивленно и участливо смотрит на Эболи королева, {350} насмешливо — Оливарец и Фуэнтес, Эболи начинает делать реверанс, но не может его закончить. Шатаясь, она отходит. На новой музыкальной фразе слова королевы: «Приветствую вас, милая принцесса…» и т. д.

Эболи приближается к королеве, вторично пытается склониться перед нею в реверансе, но опять выпрямляется и отходит назад. Музыка. Потом музыкальная пауза, на которой Фуэнтес язвительно говорит о том, что лихорадка сильно действует на нервы Эболи.

У дам веера. Разнообразным движением вееров дамы должны выразить целую гамму своего отношения к Эболи. Ирония и язвительные замечания о «болезни» и «посещениях» основаны, конечно, на распространившихся слухах, — правда, еще смутных, — о связи короля с Эболи. Но когда придворные дамы почувствовали, что нечто большое и трагическое скрывается в поведении Эболи, и увидели, что ока находится в предобморочном состоянии, ирония их сменяется большим удивлением.

Пантомиму репетировали несколько раз: детальная разработка действий поручена Н. Г. Александровой.

Замечания Константина Александровича: «Не увлекайтесь внешними движениями, все должно идти только от внутреннего состояния, от переживания».

О свете: «Королеву и дам освещать лучами; со входа Эболи должен быть полный свет».

Перешли к репетиции шестой картины четвертого акта (финал спектакля).

Для начала картины Константин Александрович взял среднюю часть музыки пантомимы.

Замысел оформления:

Декорация — из пятой картины первого акта — фонтан «Монах». Ночь, звезды, может быть, дождь (серебряная канитель по авансцене). Падают осенние листья. Садовая скамья покрыта ими. Луч света освещает королеву и Карлоса. На королеве шарф. Карлос в маске, одет монахом. Перед появлением короля и Великого Инквизитора нужен хорал с колоколами, который, постепенно разрастаясь, должен мощно звучать в финале. Тело королевы засыпают падающие листья[[114]](#footnote-35).

{351} На следующей репетиции продолжали работать над шестой картиной четвертого акта (финал) и над сценами Эболи со второй исполнительницей — О. Е. Малышевой.

Художник П. П. Чистяков в одном из писем сказал, что «искусство — есть песня, спетая во всю мощь и от души». Такой песней прозвучала даже сейчас, на второй репетиции, сцена финала. Вспомнилось и стало понятным, куда вел режиссер актеров, когда говорил о «Дон Карлосе», как о драматическом стихотворении. И вот теперь почувствовалось, как это стихотворение стало воплощаться в форму поэтического спектакля. Повеяло таким глубоким лиризмом, с его тихой грустью и просветленней скорбью, с его духовной красотою и высокой нравственной чистотою, что казался он неповторимым ни в каких других спектаклях. В нем — отзвуки страстных порывов и несбывшейся мечты Карлоса, отзвуки пережитых страданий Елизаветы, нашедшей теперь вечное успокоение. До конца спета песня любви и жизни.

Трудно выразить словами чарующее впечатление от творения великого поэта, художника-режиссера и прекрасного музыканта. Казалось, что затрагиваются до сих пор неведомые тебе струны твоей собственной души, скрытые в сокровенных глубинах, и вот они начали петь свою ответную песню, песню радости, красоты и счастья. Этой песни никто не услышит, — настолько тихо звучит она, — только разве увидит на лице твоем скатившуюся слезу.

Страшно стало: помилуй бог, если актеры станут «играть», они разрушат созданное настроение.

Сцены Эболи репетировала Малышева — первый раз с мизансценами, которые переделала сама, как ей казалось удобным. Константин Александрович согласился.

Замечание Малышевой: «Нехорошо, что ваша Эболи до конца остается девочкой, а не вырастает под влиянием охватившей страсти в трагическую женщину».

Сорок четвертую, сорок пятую и сорок шестую репетиции провели за столом, проверяли и точно устанавливали текст: 5 марта — первого и второго актов, 7‑го — третьего акта, 8‑го — четвертого.

9 марта репетировали всю пьесу с мизансценами без Константина Александровича. Он едет десятого в Тифлис.

{352} Получил указания Константина Александровича о работе во время его отсутствия:

1. Ни в коем случае не прерывать работу, чтобы артисты не выходили из творческого состояния.

2. Провести три-четыре репетиции с мизансценами для двух составов.

3. Провести с композитором репетиции музыкальных номеров под рояль и под оркестр.

4. Ускорить представление композитором всех недостающих музыкальных номеров.

5. Сделать пантомиму.

6. Отдельно репетировать игру в мяч, вышивание и танец Доминго.

7. Ускорить выполнение всех работ художником.

8. Проследить за работой всех технических частей.

9. В случае каких-либо нежелательных осложнений в работе телеграфировать ему в Тифлис.

Константин Александрович пробыл в Грузии двадцать дней. Признаюсь, на мне лежит большая вина, что я не выполнил тогда последний пункт его указания, то есть ничего не писал Константину Александровичу о «нежелательных осложнениях», а они возникали почти каждый день. Так, например, спустя два дня после отъезда Марджанова администрация отобрала у нас репетиционный зал для «Бешеных денег», и только в некоторые дни режиссер И. С. Платон, по личной договоренности со мною, уступал нам зал на утренние два часа. В другие дни и часы мы репетировали то в Красном уголке, то в холодном помещении неуютной курилки для зрителей. С 17 по 22 марта был полный перерыв в работе из-за подготовки к юбилею В. Н. Пашенной.

Тогда я оправдывал свой поступок боязнью волновать Константина Александровича — ведь он мог бросить всю работу в своем театре и немедленно выехать в Москву. Мы же все-таки что-то делали, почти полностью выполняя указания Марджанова. С боем отвоевывали несколько раз репетиционный зал; в эти счастливые для нас дни мы провели четыре репетиции, из них две — над всей пьесой и две над отдельными сценами и актами. На репетициях присутствовали: композитор, зав. музыкальной частью и ритмистка. Закончили работу над пантомимой, игрой в мяч, вышиванием. К приезду {353} Марджанова был получен от А. Н. Александрова клавир всех музыкальных номеров, полностью оркестрована им музыка первого акта, оркестр начал репетировать. Приехал Арапов. Интенсивнее начали работу машинно-декорационная часть, костюмерная и бутафорская мастерские, парикмахерский цех.

Надо сказать, что постановка «Дон Карлоса» была весьма популярна среди рабочих и руководителей всей постановочной части Малого театра. Все, начиная от зав. постановочной частью Ф. Ф. Трубецкого, зав. осветительной частью В. М. Попова, художника-гримера Н. М. Сорокина, художника-костюмера Н. В. Воробьева, бутафора Гиршмана и до рабочих сцены, портных, бутафоров и других, проявляли хорошую инициативу, понимание, любовь к каждой поручаемой работе, преодолевая иногда серьезные препятствия. Они любили в Марджанове прекрасного художника и с ним связывали свои чаяния о художественном руководителе, способном вывести театр из тупика. Сколько бесед на эту тему было у меня с Ф. Ф. Трубецким, В. М. Поповым, ставшими моими близкими друзьями, с И. В. Воробьевым, который когда-то работал с Марджановым еще в «Свободном театре».

Как бы я ни оправдывал тогда сокрытие истинного положения вещей бережным отношением к Константину Александровичу, в сущности мое поведение было компромиссным, ведь я же знал, что даже само слово «компромисс» было ненавистно Константину Александровичу. Позднее я искупил свою вину.

Сам Константин Александрович волновался в Тифлисе, не зная, что делается с постановкой. Незадолго до его возвращения в Москву я получил от него письмо. Привожу его полностью.

«Тифлис, 22/III

На этот раз, дорогой Андрей Андреевич, я первый из нас двоих вспомнил о письме. Скоро уже наступает срок моего возвращения — 27 я собираюсь уже выезжать.

Как вы там? Что наша работа — она мне представлялась далеко не в той обстановке войны, которую ненужно пришлось вести мне.

{354} Мы с вами сговорились, что если произойдет что-либо тревожное, вы сообщите мне по телеграфу. До сих пор я от вас ничего не имею, а поэтому могу предполагать, что все идет гладко и мирно.

Впрочем, скоро увидимся и там посмотрим.

Здесь я сразу попал на срочную работу и занят очень. Но это все же не может заставить меня отвлечься мыслями от “Карлоса”, и я все время мысленно с вами.

Как Анат. Афанасьевич? Развил ли настоящие темпы? Дописал ли музыку Ан. Никол.? Если нет — поднажмите.

Кланяйтесь всем работающим с нами.

Вас крепко целую.

Ваш К. Марджанов».

Это письмо после смерти Константина Александровича сыграло решающую роль в отводе директора Владимирова от притязаний на постановку «Дон Карлоса».

Приехал Марджанов в Москву тридцатого. На первое апреля была назначена репетиция всей пьесы.

Пятьдесят вторая репетиция.

Прорепетировали пролог.

Константин Александрович обратился к актерам со следующими словами:

«Я пришел в Малый театр, чтобы работать с крупными мастерами. Им я хотел и должен был дать полный творческий простор, так как, — это я еще раз подчеркиваю, — режиссер не смеет насиловать мысль, чувство и фантазию актера. И только в том случае режиссер должен оказать помощь актеру, если актер будет в ней нуждаться, если он сам не сможет справиться с ролью.

Я дал свободу. Теперь, когда мы подходим к самому страшному для нас — к премьере, видно, что многое еще не сделано, нет нужной яркости, выразительности, правильной трактовки, верных взаимоотношений. Давайте кропотливо работать над отдельными сценами, чеканить, выправлять работу».

Замечания артисту М. Ф. Ленину: «В своем бессилии бороться с сокровенными тяжелыми мыслями и со страстями, {355} король дошел до той грани, когда ему понадобился Инквизитор, чтобы получить ответы на мучающие вопросы. Этот шаг говорит о больших страданиях, муках короля. Дайте эту мучительную жажду помощи в движениях к Альбе и к Инквизитору. Не будьте статичны».

Замечания О. С. Федоровскому: «Вы хотите подчеркнуть слабость хилого тела, идете от физического, от девяноста лет, — в этом ваша ошибка. В Инквизиторе, девяностолетнем слепце, важно дать не лета, а мощь инквизиции. Сейчас Инквизитор торжествует победу: наконец-то понадобилась его помощь, не смог король уйти от него. Он много знает того, что другие узнают только “с захождением солнца”, а потому сознает свою силу. Ответ его весит характер издевательства, насмешки над королем, начинается он смехом. Надо почувствовать и сделать смех. Он должен вытекать из тихого, мягкого, ехидного смешка. Потом смешок развертывается в длительный смех уничтожающего сарказма. Смеясь, начинает говорить Инквизитор. Голос его все более и более крепнет и доходит до самых мощных низких нот. Внутренняя сила Инквизитора должна быть так велика, что король и даже Альба замерли во взгляде на него. Итак, не подчеркивайте личное в Инквизиторе — его “я”, а дайте мощь инквизиции».

Замечание А. И. Ржанову: «Альба должен быть единственной статичной фигурой в прологе. В статике — его монументальность, его сила. Меч держите на вытянутых руках. Это придаст мощь, тогда как ваши согнутые руки показывают вялость, бессилие. От вытянутой руки вы почувствуете мощь Альбы, голос ваш зазвенит большой силой».

Пролог прорепетировали четыре раза.

Константин Александрович был, как всегда, внутренне собран, напряжен до крайности, глаза его впивались то в одного, то в другого исполнителя. Вся наклоненная вперед сидящая фигура, каждое движение были необычайно динамичны. Он настолько жил актером, его действиями, его чувствами, что не замечал, не слышал ничего постороннего. Он был подобен гениальному дирижеру, с огромней экспрессией дирижирующему симфоническим оркестром. Обратиться к нему во время не прекращавшегося ни на одно мгновение творческого процесса, который совершался в его душе, высказать ему какое-либо свое замечание, думаю, никто бы не решился.

{356} К. С. Станиславский как-то сравнивал режиссера с истопником, подбрасывающим актеру топливо. Такое сравнение можно целиком отнести к Марджанову.

На репетиции Константин Александрович еще раз воскликнул о музыке, что она должна залить театр широкими, мощными звуками.

От пролога, минуя все сцены и акты, он перешел сразу к сцене короля с Инквизитором в последнем акте. По требованию Марджанова эту сцену Инквизитор должен также вести на иронии и на сознании своей большой силы. В руках его длинный посох с крестом.

Третьей репетируемой сценой была шестая картина четвертого акта (финал).

Константин Александрович напоминает, что, как было намечено ранее, во все время действия должны падать большие золотисто-красные листья.

Финал сделан так:

Король на словах: «Он твой последний» — становится между Карлосом и королевой. Королева падает. Карлос бежит к ней и принимает ее в свои объятия. С высоко поднятым посохом-крестом приближается к ним Великий Инквизитор. Хорал разрастается. Идут монахи. Их множество. Они поют. В руках зажженные свечи.

Опять (который раз!) Константин Александрович выразил большое сожаление, что в драматических театрах нет органов. «Как он был бы нужен для “Дон Карлоса”! В моем театре непременно будет орган!» — воскликнул Марджанов.

Пятьдесят третья репетиция.

Опять назначена вся пьеса. Константин Александрович выбрал только первую и вторую картины третьего акта.

Главное внимание было сосредоточено на маркизе Позе.

Константин Александрович потребовал от В. Н. Аксенова большой внутренней взволнованности и приподнятости.

«Не бойтесь пафоса, приподнимайтесь чуть-чуть. У Позы не может быть опущенной головы. Изгоните мелкий психологизм, но не заслоняйте ложным пафосом психологическую реальность. Пафос насыщайте большим чувством. Вслушайтесь в музыку, и вы почувствуете ее трепетность.

{357} Не ослабляйте ваше тело. В живописи, в скульптуре вы всегда видите подчеркнутую напряженность мускулов, которые сообщают динамичность телу. Тем более эта напряженность должна быть в театре, как в самом динамичном из всех искусств. Нельзя быть на сцене недейственным. Напря гите мускулы, но освободите душу.

Какое дыхание, какой пульс должны быть у Позы в этой сцене? Мне кажется, пульс не менее девяноста пяти, а у вас он не больше шестидесяти».

После нескольких повторений первой картины перешли ко второй, а потом, после перерыва, — опять к первой.

Долго добивался Константин Александрович от Аксенова выразительного смеха перед словами: «Так им (письмам) придется сделать крюк через Германию». Смехом Поза подчеркивает свое превосходство над мелкой, пошлой шпионской организацией Филиппа, над ее ничтожностью перед его планами и возможностями.

Пятьдесят четвертая репетиция.

Сегодня Н. Г. Александрова показала пантомиму, над которой работали в отсутствие Константина Александровича.

Пантомима сделана музыкально верно, но внутренне холодно, а потому оказалась скучной. То, чего хотел Марджанов, — напряженности действия и большой взволнованности, выразительности, — не получилось. Константин Александрович стал репетировать сам. Репетиция пантомимы длилась два часа. Искали внутреннего ритма каждого куска, выразительных действий при поисках ключа в шкатулках и сундучках, каждого верного движения, перехода, внесения новой шкатулки, момента, когда можно поставить ее на столик. Долго бились над вскрытием ножницами ларца. Внешние действия были как будто удовлетворительными, но они не согревались внутренним огнем, как того требовал Марджанов. Руки, пальцы придворных дам и королевы, — эти глаза человеческого тела, — не были выразительными.

Константин Александрович назначил четвертого и пятого апреля репетиции пантомимы с 10 часов утра.

Пролог, сцены короля с Инквизитором и Карлоса с королевой в четвертом акте, Карлоса с Позой — в третьем акте и «Сон короля» репетировали без Марджанова.

{358} Пятьдесят пятая репетиция.

В 10 часов утра — пантомима.

В 11 часов назначены сцены: четвертая картина третьего акта (Поза у короля), первая картина четвертого акта (раскаяние Эболи), третья картина четвертого акта (передняя короля) и вторая картина четвертого акта (прощание Позы с королевой).

Позу репетировал В. Р. Ольховский. На первых же словах Марджанов его остановил и потребовал убрать крепкое звучание какого-то митингового тона.

«Ведите свою сцену с Альбой легко, даже шутливо. Ведь Поза — светский человек, а светский человек не будет показывать посторонним свои истинные глубокие чувства, переживания и мысли, тем более — свое отношение, а станет скрывать их. То, что на душе Позы, не должно проявляться наружу. В сцене с королем тоже не митингуйте, не давайте крепкого актерского тона, — это граничит с дерзостью. Дайте больше мягкости. Не забывайте, что люди, сильные духом, отличаются мягкостью. Поза ведет себя перед королем нарочито спокойно. При появлении короля он вежливо, но медленно, с достоинством встает с кресла и преклоняет колено. Поза благороден, вежлив, мягок и внешне спокоен, но под этим спокойствием должен чувствоваться большой внутренний жар, которым горят его глаза».

Пришлось надолго остановиться на одной этой картине. Репетировали ее за столом и с мизансценами. Репетицию остальных картин Марджанов отменил.

Пятьдесят шестая репетиция. В 10 часов утра — пантомима. В 11 часов — четвертая картина четвертого акта (тюрьма).

Пятьдесят седьмая репетиция. Первый раз на сцене. Репетировал первый акт. Занавес Константин Александрович распорядился опустить.

Пятьдесят восьмая репетиция. Второй акт на сцене. Машинная часть не дала лестницу, поэтому Константин Александрович отменил репетицию двух сцен на лестнице.

Пятьдесят девятая репетиция. Третий акт на сцене. Большие успехи В. И. Аксенова в роли Позы.

{359} Шестидесятая репетиция. Четвертый акт на сцене.

Шестьдесят первая репетиция была 11 апреля. Лестница готова.

На сегодня была назначена репетиция трех сцен, намеченных к планировке на лестнице, и сцена в приемной короля.

Последняя сцена считалась несделанной, самой слабой и скучной. Решили сперва со свежими силами работать над нею. Предполагалось, что она пойдет без декораций, на фоне черного бархата, у самой авансцены.

Лестница была уже поставлена. Хотя она и не была закончена, но уже сейчас произвела на Константина Александровича и на всех присутствующих большое впечатление. Все ею залюбовались. Чувствовалось, что при полном оформлении она станет самой красивой и выразительной архитектурной деталью спектакля. «Ей будут аплодировать», — сказал Константин Александрович.

«Давайте сцену в приемной перенесем на лестницу», — неожиданно предложил Константин Александрович.

Начали репетировать. То, чего не могли добиться на репетициях, разрешилось само собою от изменения сценической обстановки. Слабая сцена сразу зазвучала. Актеры (Н. Н. Горич — Доминго и А. И. Ржанов — Альба) верно почувствовали сквозное действие своих ролей в новых внешних предлагаемых обстоятельствах, появилось верное общение, нужная выразительность, динамичность действий.

Кроме сцены в приемной репетировали: третью картину второго акта (Паж, Карлос, потом — Доминго, Альба), четвертую картину второго акта (Доминго, Альба, Эболи) и первую картину четвертого акта (королева и Эболи).

Перила не отделаны, скользить по ним трудно, поэтому Паж пока не будет окатываться по ним, а сбегает по ступеням.

С большим темпераментом, вдохновенно провела Гоголева сцену с Белевцевой. Мизансцена: королева стоит на верхних ступенях, склоненная у перил Эболи — внизу.

Константин Александрович (из зала): Елена Николаевна, вы можете упасть на самой лестнице и скатиться по ступеням с половины лестницы?

{360} Елена Николаевна: Попробую.

Константин Александрович. Повторите. Не ушибитесь!

Репетируют сначала. Эболи взбегает по лестнице к королеве, склоняется перед нею, но силы оставляют Эболи, она падает и ступеней двенадцать-четырнадцать катится вниз.

Падение и скатывание не удается: не оправдано, не эстетично, много физичности. Большую роль играет положение головы и ног на полу сцены после скатывания. Нужен точный расчет, техника. Повторяет еще и еще раз. Наконец найдено верное по внутренней линии роли, правдоподобное, пластически выразительное, вместе с тем красивое, падение и скатывание.

Впечатление огромное от динамичности всех действий, логически завершенных такой неожиданной и сценически эффектной концовкой.

Константин Александрович дал следующее расписание репетиций:

13/IV в 11 ч. — вся пьеса.

14/IV в 11 ч. — вторая картина четвертого акта (прощание Позы с королевой), в 12 ч. — первый акт с оркестром.

15/IV в 12 ч. — второй акт с оркестром.

16/IV — третий акт с оркестром.

17/IV — четвертый акт с оркестром.

19/IV, 20/IV, 21/IV, 22/IV — Монтировочные. Параллельно — в другом зале — актеры репетируют с оркестром.

23/IV — Установка света первого и второго актов. Показ гримов.

26/IV — Установка света третьего и четвертого актов. Показ костюмов.

27/IV, 28/IV — Вся пьеса. Актеры в гримах и костюмах. Оркестр, сеет, декорации, бутафория, реквизит.

29/IV — Первая генеральная.

{361} О порядке следующих репетиций Константин Александрович хотел сообщить дополнительно.

После репетиции совещание у зав. постановочной частью Ф. Ф. Трубецкого о месте для оркестра. Решено увеличить имеющуюся площадку за кулисами. В случае технических затруднений — просить дирекцию предоставить левую ложу, бывш. Моссовета.

Вечером я сообщил Константину Александровичу, что зав. музыкальной частью П. А. Ипполитов не считает возможным репетировать второй акт с оркестром 15 апреля, просит перенести репетицию на 17. Константин Александрович настаивает, чтобы репетицию провести непременно 15.

Неравномерность создания ролей актерами — то есть почти полная готовность одних и отставание других из-за слабой артистической внутренней и внешней техники, нездоровая обстановка, сложившаяся вскоре после начала работы, непонимание, а иногда и неприятие некоторыми актерами замысла и требований режиссера — все это вызвало в Константине Александровиче, наряду с естественно возрастающим творческим волнением, нервозность, раздражительность и огромное внутреннее напряжение.

Говоря об отрицательных явлениях, я должен сказать и о положительных. Нельзя представлять дело так, как будто были сплошные неудачи. Неверно. Многое радовало Марджанова. Радовали его успехи Садовского, Гоголевой, Аксенова. Он одобрительно отзывался о Федоровском, Лепштейне и других. Уже начали по-марджановски звучать отдельные куски и сцены. Появлялись счастливые «находки».

Все это — и плохое и хорошее, — пройдя через повышенное восприятие Марджанова, усиливало накал каждой репетиции. Он одинаково бурно реагировал на все совершавшееся. Не представлялось, до какого же предела будет расти темперамент Марджанова и существует ли этот предел. Не представлялось также, с чем явится завтра на новую репетицию Марджанов, что подбросит актерам, в каком месте его фантазия уничтожит одно и создаст другое, какими огнями и красками засверкают сцены. Охватывал жуткий интерес быть свидетелем создания спектакля именно на последних репетициях, {362} так как чувствовалось, что вот теперь-то наступает особенно вдохновенный период его творчества.

Но было нечто загадочное для меня в Константине Александровиче. Утверждать боюсь, но подозреваю, не почувствовал ли тогда он, что не все благополучно с его сердцем. Заметная утомляемость, уход с репетиций, просьба проводить репетиции без него, даже, может быть, отмеченная нервозность и раздражительность не являлись ли следствием обострения болезни, в чем он, конечно, никому и никогда не признался бы.

Для шестьдесят второй репетиции была назначена вся пьеса. Репетировали только первый и второй акты.

Константин Александрович сидел в зрительном зале, очень волновался. Ему не нравилось, что пианистка играла без темперамента, не давала силы звука, не было нужного нерва. Галина Алексеевна оправдывалась большой усталостью после выездного спектакля.

Волнение Марджанова возрастало. Он часто вставал с места, пересаживался, подходил к сцене… Ему было явно не по себе. Во время сцены Карлоса с Позой в первом акте Константин Александрович обратился ко мне: «Слышите? (К. А. подражает актеру.) “Она… (К. А. делает большую паузу) погибла”. Это все штампы… а!.. психологизм… углубляют… а нужного размаха, стремительности, молодости нет».

Начало игры в мяч Константин Александрович потребовал переделать, чтобы не было паузы на сцене после света, а одновременно: свет, за кулисами смех, выбег пажей и дам.

Начали репетировать. Одновременность долго не удавалась — всегда кто-то опаздывал.

«Вы не умеете смеяться», — кричит из зала Марджанов. «Смейтесь!» (Пажи и дамы смеются.) «Нет, это не смех. Он должен быть веселый, заразительный. Уметь смеяться — большое искусство».

Марджанов усадил всех исполнителей на сцене и начал учить их, как надо смеяться. Минут двадцать длилась учеба. Начало сцены было сделано.

В этой же картине Аксенов на словах: «Король!.. Скорей бегите, принц!» — выбежал не так стремительно, как того {363} требовал Константин Александрович. Пришлось Аксенову выбегать несколько раз, чтобы предупреждать Карлоса об опасности. Константин Александрович требовал и от пианистки, чтобы и в музыке ярче звучала тревога.

После первого акта Марджанов собрал на сцене всех актеров.

«Я не удовлетворен замедленностью репетиции. Пять картин первого акта — это явления акта, с их беспрерывными, динамичными действиями, а не отдельные картины. Их нельзя затягивать, нельзя перенасыщать паузами. Они должны пронестись вихрем. Вы же не размахнулись, даете излишнюю паузность. У вас, Иосиф Григорьевич (Лепштейн), очень много пауз, вы злоупотребляете ими, лишаете себя молодости и паузами затягиваете действие. Другое дело — паузы, которые вы делаете в сцене с королевой. По смыслу сцены там они нужны».

После второго акта Марджанов отметил и здесь ту же замедленность действий. В сцене Позы с Карлосом требовал «бешеных темпов».

Шестьдесят третья репетиция. 14 апреля.

Назначена репетиция первого акта с оркестром и второй картины четвертого акта (прощание Позы с королевой).

Перед репетицией Константин Александрович позвонил по телефону в театр, просил меня провести самостоятельно репетицию.

Репетиция проведена.

В зрительном зале сидел А. А. Остужев[[115]](#footnote-36).

Еще раз обсудили с композитором и зав. музыкальной частью П. А. Ипполитовым реальный срок проведения репетиции второго акта с оркестром. К 15 апреля оркестр не может подготовиться. Александров и Ипполитов считают возможным {364} требуемую Марджановым репетицию провести в самый ранний срок, которым может быть только 17 апреля.

Вечером разговаривал по телефону с Константином Александровичем. Рассказал о проведенной репетиции. Константин Александрович интересовался каждой подробностью, особенно темпо-ритмом репетиции и отношением актеров. Но он тотчас же вспылил, когда я сказал о договоренности с композитором и Ипполитовым: «Это — превышение власти. Я вам не давал права назначить оркестр на 17, репетиция должна быть пятнадцатого».

Шестьдесят четвертая репетиция. 15 апреля.

Были назначены второй, третий и четвертый акты.

Без оркестра Марджанов не стал репетировать второй акт. Начали с третьего.

Короля репетировал Садовский, Позу — Ольховский.

Вторично на репетицию пришел А. А. Остужев.

Враг всего малокровного, скучного, серого, безвкусного и несценического, Марджанов явно тяготился этой репетицией. Его теперь уже не удовлетворяло звучание рояля: был нужен оркестр, музыка, заливающая театр широкими, мощными звуками. Он обратился к пианистке с требованием более сильного, взволнованного звучания: «музыка не должна ослаблять состояние актера. В ней должно быть все: и нетерпение ожидания, и порывы страсти, смятение, и тревога». Марджанова не удовлетворял весь холодный ритм сценических действий. Теперь стал он требовать от актеров «бешеных темпов», как он выразился на прошлой репетиции. Паузы, мелкий психологизм, отсутствие молодости и, как он любил говорить, «разгона», «размаха», то есть все то, что замедляет действие, — выводило его из себя.

Марджанов тосковал и метался. Сперва сел в партер, встал, ходил по залу, подошел к рампе, потом перешел в амфитеатр, где сидели Аксенов и Арапов.

Были моменты репетиции, когда он тянулся к сцене, были и другие, когда — откидывался назад, как бы переставал видеть и слышать происходящее на сцене. Тогда он обращался к кому-либо из нас со своими замечаниями.

{365} Кто-то, кажется, Аксенов, сказал о помощи режиссера актеру. В ответ Константин Александрович резко отозвался о неправильном понимании роли режиссера.

«Режиссеру, — сказал он, — так же, как и художнику, должны быть предоставлены краски, и не его дело растирать их. Он должен только наносить их на полотно. Если актер не может работать сам, нуждается в учителе, — пусть идет в студию».

Чувство неприязни возникало в Марджанове, когда до его уха долетали реплики, произнесенные по-бытовому, или безвкусная актерская декламация на «крепком» звучании. Марджанов морщился, как от физической боли, делал резкое движение к одному из нас и повторял вслух сказанное актером с утрированным подчеркиванием. Вдруг обращается к Аксенову: «С сегодняшнего дня репетируете только вы один Позу и играть будете один».

Он был недоволен игрой В. Э. Мейера (Карлос). «Все — психологизм, и нет разгона! Где же экспансивность, страсть, молодость?! Нельзя “Дон Карл оса” играть как психологическую пьесу, заниматься самокопанием, углублять». Не выдержав, Константин Александрович обратился к Мейеру:

«Желая “углублять” свою роль, вы отходите от единственной главной цели — видеть королеву. То, что король не отпустил Карлоса во Фландрию, никак не должно занимать его. Он отмахивается от напоминания Позы об этом, стремясь к самому основному — видеть королеву».

Во время репетиции Марджанов предложил мне записать первый состав:

Король — П. М. Садовский,

Королева — Н. А. Белевцева,

Дон Карлос — И. Г. Лепштейн,

Маркиз Поза — В. Н. Аксенов,

Эболи — Е. Н. Гоголева,

Великий Инквизитор — О. С. Федоровский[[116]](#footnote-37).

{366} Не были оговорены: Доминго, дамы, гранды. Из исполнителей роли Доминго больше других удовлетворял Марджанова Велихов.

После репетиции Е. Н. Гоголева просила Константина Александровича изменить мизансцены первой и третьей картин четвертого акта: падать и катиться по ступеням в третьей картине, а склониться у перил — в первой. Константин Александрович разрешил.

Вспоминается последний день жизни Константина Александровича. Шестнадцатого апреля он пришел на свою последнюю, шестьдесят пятую репетицию рано. Актеры еще не собрались. На сцене рабочие ставили декорации для пролога: крест, площадку с тронам, подвешивали корону, спускали черный бархат. Горел дежурный свет. Не то усталость, не то какая-то тоска, беспокойство чувствовались в Константине Александровиче. Он молча ходил по сцене вдоль рампы, останавливался, изредка давал короткие указания. Пришел С. В. Айдаров (Великий Инквизитор), сел на ступеньку трона. Опять молчание. Константин Александрович продолжает ходить. И вдруг, обратившись ко мне, отрывисто бросил: «Компануйте без меня» — и пошел в темную глубину сцены к выходной двери.

Мне показалось тогда, что он шел по сцене медленно и очень долго. И я почему-то все время, пока он удалялся, провожал его взглядом. Мне очень не хотелось, чтобы он уходил с репетиции, я внутренне порывался даже окликнуть его, задержать. В памяти навсегда запечатлелась его сутуловатая спина в черном пиджаке, широкие не по росту плечи, седеющие редкие волосы и висящие, свободные мягкие руки. Тогда не было предчувствия конца нашего общения, его уход не воспринимался мною как последний уход любимого художника и человека. Мне только было тоскливо оставаться одному. А потом, на другой день, когда в восемь часов утра в театре я узнал о его смерти, мне почудилось, что, когда Константин Александрович шел к выходу, у меня было острое желание догнать его и поцеловать. Может быть — почудилось. Но воспринял я свое ощущение настолько реально, что поверил в него. Я верю в него и сейчас. Каждый раз, {367} вспоминая Константина Александровича, мне становится больно, что я не сделал этого тогда и уже никогда не смогу сделать: не прощусь с ним, живым, любимым.

17 апреля.

Уже давно стал я приезжать в театр очень рано. Сегодня поехал к восьми часам.

Предполагалось, что семнадцатое будет большим репетиционным днем: должна быть утренняя репетиция оркестра, потом репетиция на сцене второго акта с оркестром, третий акт, репетиция сцены прощания Позы с королевой, — накануне были принесены композитором ноты, — разучивание оркестром инструментованной музыки других актов, В декорационной мастерской заканчивалась раскраска цветных задников. Нужно было поторопить с переделкой кресла королевы, которое по моей и Арапова вине было сделано широким, за что мне здорово влетело от Константина Александровича.

Нечего и говорить, что близость премьеры, большая ответственность, романтическая страстность «Дон Карлоса», работа с Марджановым, солнце, тепло, апрель — приподнимали меня, делали по-юношески молодым.

С пустынной в утренний час площади Свердлова, залитой светом, вхожу в подъезд театра. Все как всегда: налево — лестница, направо — вешалка. Сейчас она пуста. У окна — капельдинер…

— «Константин Александрович умер».

Смотрю на капельдинера и не могу сразу сообразить, о каком он говорит Константине Александровиче? Ответ нашел в глазах капельдинера, в толчках своего сердца и в чем-то еще: может быть, в окружающем безмолвии.

Как! Умер… Константин Александрович?! Что за нелепость! Ведь — «Дон Карлос», премьера, репетиции, оркестр, солнце, молодость!.. И смерть? Непонятно, противоестественно… Чья смерть?.. Марджанова?! Константина Александровича?!!

Бегу к телефону.

Челидзе: «Да, дорогой Андрей Андреевич, нет нашего учителя и друга…»

{368} Марджанова нет. Остался его, наш «Дон Карлос».

Репетиционный зал заставлен пюпитрами. Собираются оркестранты. Что делать? Отменить репетицию? Но… Константин Александрович любил музыку, творчески его вдохновлявшую. Вся его жизнь в искусстве была пронизана ею. Она просветляла и окрыляла Марджанова. Нет! Отменить сегодня музыку нельзя. Пусть заливают театр широкие, мощные звуки хорала! Пусть поется весенняя песня любви:

«Посмотри, у солнца крылья,  
Как у птицы, расцвели».

Пусть восславит музыка все, что было дорого Марджанову: жизнь, борьбу, светлые идеи во имя блага человечества, порывы страсти, экстаз любви, побеждающий смерть:

«Жизнь так хороша!»

Но не нашлось бы самообладания, выдержки у актеров, потрясенных страшной вестью, в этот скорбный день играть на репетиции. Не выдержало и мое — человеческое — сердце. Репетиции прекратились. Вокруг стало пусто.

Через день в Щепкинском фойе, в котором пять лет тому назад Малый театр и вся Москва прощались с Марией Николаевной Ермоловой, на высоком, красном с черным катафалке стоял гроб. В нем лежал странно неподвижный, навсегда успокоившийся Марджанов.

Я ощутил остановку времени. Из театра не выходил. Если в фойе были люди — значит, был день или вечер. Если вокруг гроба никто не стоял — значит, была ночь. Меня, помню, беспокоила только одна мысль: соберутся ли в одно время — Александровы, Арапов, Садовский, Гоголева, Аксенов, чтобы мы все объединились у гроба Марджанова. Смутно припоминаю, что кто-то, кажется, А. В. Луначарский и А. Я. Таиров, произносили речи, но что они говорили, до меня не доходило.

Плохо помню кремацию.

Такое состояние продолжалось до памятного (пронзительно памятного!) совещания в кабинете директора о работе над «Дон Карлосом» без Марджанова.

{369} Вхожу… Владимиров в глубине кабинета за директорским столом. Тут же его секретарь Василий Васильевич, кое-кто из актеров. Запомнились М. Ф. Ленин. В. Р. Ольховский. Собираются остальные. Пришел П. М. Садовский.

Директор предложил почтить память Марджанова вставанием, говорил о большой утрате, о том, что осиротела постановка, что надо продолжать работу и т. д.

Довольно длительное молчание.

Здесь, в этом кабинете, произошла моя первая встреча с Марджановым. Здесь он работал, держа в руках листки «Дон Карлоса». Здесь он три месяца тому назад предложил вести дискуссию не на словах, а спектаклем[[117]](#footnote-38). Сейчас Марджанова здесь нет — стоит только урна с его прахом. Стоит холодная, безмолвная.

Было предложено выбрать режиссерскую коллегию. В нее вошли П. М. Садовский, М. Ф. Ленин и я. На меня, в основном, была возложена вся постановочная часть: декорационное оформление, установка света, костюмы, гримы и проч.

Замысел К. А. Марджанова был сохранен, но спектакль получился далеко не тот, каким внутренне видел его Марджанов. Глубину содержания и законченность формы мог придать ему только сам режиссер.

Константин Александрович Марджанов был режиссером особого склада: режиссером, влюбленным в актера. Он любил актера и его творчество, был помощником актера и утверждал его на театре. Но не всякий человек, именуемый актером, был любим им. Были «актеры», каких не хотел утверждать Марджанов. Он отрицал их. Эти последние питали к Марджанову неприязненные чувства, отталкивались от него, тогда как первые все более и более тянулись к нему, и {370} по мере приближения возрастала их любовь к удивительному художнику и человеку.

Разгадка отношения Марджанова к актеру была в самой его творческой жизни. Его жизнь была подлинным служением искусству, служением страстным, исключающим компромиссы, служением верным. Он не изменял искусству ни ради кого-нибудь, ни ради чего-нибудь. Служение искусству определяло и его отношение к тем, кто был рядом с ним. Никакие личные симпатии и антипатии не играли роли в отношениях. Если мы, повторяя слова К. С. Станиславского, говорим о подлинном художнике, что он «любит искусство в себе, а не себя в искусстве», то о Марджанове можно скатать, что он любил искусство в душах людей — в актерах. И это делало его великим режиссером.

# **{****371}** Раздел третий Статьи о К. А. Марджанишвили

## **{****373}** А. Луначарский Выступление на торжественном чествовании 2‑го грузинского государственного театра, руководимого К. А. Марджанишвили 30 апреля 1930 года, в театре бывш. Корш[[118]](#endnote-82)

Товарищи! В дореволюционное время царское правительство проводило политику механической, мертвой централизации подданных ему народов. Дело заключалось не только в том, что русское правительство, проводя колонизаторскую политику, высасывало экономические соки из целого ряда народов, но и в том, что лучшие силы этих народов вербовались на службу якобы русского народа, а по существу на службу русской аристократии, буржуазного господствующего класса. Это обстоятельство приводило к тому, что и национальные таланты могли найти сколько-нибудь широкое применение своим силам только тогда, когда они или соприкасались с придворным городом Петербургом, или попадали в буржуазно-купеческий город Москву.

Тогда и Константин Александрович Марджанов должен был свои большие силы отнять от сокровищницы культуры своего собственного народа и внести их как большой вклад в {374} дело строительства русского театра. Это было в эпоху продвижения театрального творчества, искания новых путей, вызванного главным образом тем, что буржуазия, разбогатевшая и оевропеизировавшаяся, интеллигенция, наиболее зажиточная, которая расцветала под сенью меценатствующей буржуазии, хотели приблизиться к тем утонченным формам искусства, которыми старшая сестра — европейская культура старалась себя обмебелировать и эстетически украсить. Вот эти обстоятельства, несмотря на свой прозаический характер, вызвали, в особенности со стороны обслуживающей буржуазию интеллигенции во всех странах, и в частности в России, довольно значительный расцвет, правда, оранжерейного характера, форм символизма и других оттенков художественных исканий, в частности в области театра.

К. А. Марджанов необыкновенно яркой фигурой выдвинулся на этом фоне. В то время как другие искали этот театр очень большого изящества форм и нюансов, искали в новых формах чрезвычайно утонченного импрессионизма, Марджанов, внося свой южный грузинский темперамент, прежде всего принес огромную жизнерадостность, яркие краски, реальность, и в этом смысле, как режиссер, сиз сразу выдвинулся и сразу приобрел свою физиономию, которая, однако, не находилась в особо глубоком соответствии со всеми сторонами тогдашних исканий и несколько выпадала вот этой своей праздничностью и реальностью из общего фона нашей поэзии, живописи, театра и пр. Конечно, я не хочу утверждать, что у нас в искусстве не было художников, родственных Константину Александровичу. Несомненно, были и в других областях искусства, главным образом южане, выходцы из предазиатских стран, иногда выказывавшие такой же красочный и музыкальный темперамент.

Когда пришла революция, К. А. Марджанов некоторое время оставался у нас, правда, работал больше не в РСФСР, а на Украине, и революция сразу оказалась в глубоком внутреннем согласии и глубоком внутреннем созвучии с театральным темпераментом Марджанова. Ему удалось поставить спектакли, которые я лично не видел, но многие видели, например, в Киеве имел место спектакль «Фуэнтеовехуна». Пьеса эта по своей революционной транспонировке, по существу {375} дела вовсе не блистательная, и она не являлась вполне отвечающей на те бури, которые разразились тогда в нашей стране, но мы еще не могли похвастаться новым репертуаром в тогдашних исканиях вокруг себя новых форм театрального искусства. По словам зрителей, этот спектакль явился стихийным ответом искусства, революционным шагом, блестящим подъемным спектаклем, вызвавшим подлинный восторг. Вот ряд таких спектаклей поставил Марджанов в театре Соловцова в Киеве.

Нельзя не радоваться тому, что К. А. Марджанов вернулся в конце концов в Грузию. В отличие от политики спрута, которую вел русский царизм, наша советская политика проникнута всяческим желанием развития национальных культур как национальностей, стоящих на очень высокой ступени, а такой ступени Грузия все-таки достигла, несмотря на все препятствия царизма, так и народов гораздо менее развитых, нуждающихся буквально в культурной азбуке. С этой точки зрения естественно было, что люди, вовлеченные в прошлом в орбиту искусства, так оказать, официально господствующего народа, вернулись к своему народу и стали заботиться о том, чтобы всячески усилить темп быстрого культурного расцвета своей национальности. Плоды такого возвращения одного из замечательнейших художников, которого Грузия давала как бы взаймы нам, мы видим в сегодняшнем достижении. Причем, конечно, само собой разумеется, Константин Александрович вернулся в Грузию не только с тем запасом знаний, умения и культурных струн в себе, который он имел первоначально, когда приехал к нам; через русский театр, хотя бы и дореволюционный, он соприкоснулся со всем мировым искусством и мировой культурой, он уже испробовал свои силы по части воплощения самых разнообразных театральных систем, и вот с этой огромной культурой он вернул свой гений Советской Грузии, сначала содействуя мощному развитию театра имени Руставели в Тифлисе, а затем взяв под свое руководство труппу, которую мы здесь видим.

В данное время Марджанов приходит к нам не как единица, выходящая из своего народа, привлеченная в прошлом на арену искусства, а он приходит к нам как представитель {376} искусства своей нации, ведя за собой театр Грузии, в которой сильно стремление развернуть свое искусство, в частности свой театр, и та же Советская Грузия посылает его своим полпредом, который теперь пришел уже не индивидуальным отщепенцем, а пришел с коллективом и вторично обогащает наш театральный мир, наше театральное сознание, и обогащает, повторяю, уже как представитель новых формаций искусства, в частности нового театра своей страны.

При этом было бы очень неверно сказать, что весь смысл творчества Марджанова, плоды которого мы здесь бегло видели (в один спектакль нельзя всего увидеть), именно в том, что Марджанов внес свой гений, чтобы привести к определенным достижениям проснувшийся национальный грузинский театр. Гораздо более важно отметить ту черту, которую мы уже сегодня могли услышать чутким ухом в нынешнем спектакле: во-первых, Марджанов развернул не просто грузинский национальный театр, а революционный пролетарский грузинский театр, и он придает этому театру самые обостренные формы, он ищет в художественной русской и международной драматургии такие вещи, которые отвечали бы современности, которые были бы созвучны нашей эпохе. Нынешних драматургов он стремится оформить таким образом, чтобы маленький театральный сектор сделался трибуной, отвечающей на развертывающиеся события и содействующей дальнейшему развитию этих событий.

Вот эту первую черту мы увидим, когда просмотрим полностью спектакли мало нам известных грузинских авторов, тогда мы еще больше почувствуем это веяние революционного солнца в этих пьесах.

Вторая черта, которую нужно отметить, это широчайший интернационализм, который мы почувствовали и видим здесь. Марджанов вовсе не ограничивается тем, чтобы брать грузинских авторов, он не ограничивается и тем, чтобы брать русских авторов или только авторов, специально отражающих нашу эпоху. Марджанов понял, что пролетарская культура должна, по словам Ленина, уметь использовать величайшие достижения прошлого и обязана воскрешать классиков по-новому, потому что среди классиков можно найти самые высокие вершины горных кряжей искусства, которые мы не {377} должны обходить, не должны их забывать, зажигая от них новый свет, в лучах нашего восходящего солнца, в лучах нашей красной зари. Вот почему я приветствую то, что при большой экономии средств создана такая мощная, постановка, как «Уриэль Акоста» Гуцкова. Это очень хорошо и радует почти столько же, как радует современный революционный мотив.

Очень хорошо, что во всей полноте и многогранности развернулся грузинский театр, мы видели здесь его и в национальном разрезе и в классическом разрезе, он отражает подлинные сокровища и прошлого и настоящего, может, будет отражать и сокровища будущего, когда будущее придет с этим театром в соприкосновение.

Я лично очень счастлив, Константин Александрович, что могу Вас приветствовать, особенно накануне Первого мая в нашей стране, накануне международного праздника, обнимающего своим очарованием не только народы, живущие в нашем Союзе, но и народы, живущие всюду на земле, в той ее части, которая угнетена и которая заслуживает любви и уважения.

Я очень счастлив, что могу приветствовать Вас накануне Первого мня 30‑го года, ибо в этом году праздник Первого мая отличается особыми боевыми чертами, а это заставляет нас особенно глубоко задуматься, посмотреть перед собой и вперить взоры в будущее. Мы окружены опасностями, момент очень серьезный, мы его должны выдержать, и вместе с огромными победами перед нами раскрываются новые надежны, которые для нас глубоко понятны и радостны. Именно перед таким днем приятно приветствовать дорогих гостей из Грузии, приятно получить оттуда такой весенний цветок чистого, превосходного искусства, весенний цветок, которому суждено дальше развиваться, радуя своими весенними красками и приятным ароматом.

Позвольте мне еще раз поздравить Вас с тем, что Вы в своей стране нашли таких прекрасных преданных артистов, которые позволили Вам — большому мастеру сцены — помочь им развернуться в труппу, могущую давать такие законченные и такие гармоничные спектакли, и заметить различные лады театральной музыки, которые Вы показали в этот вечер.

## **{****378}** А. Луначарский Вступительное слово к докладу К. А. Марджанишвили в Коммунистической академии на дискуссии о 2‑м грузинском государственном театре 12 мая 1930 года[[119]](#endnote-83)

Товарищи! Вероятно, всем присутствующим здесь известно, что Коммунистическая Академия нашла необходимым при своей Секции литературы, искусства и языка организовать особую подсекцию по искусству национальностей, населяющих наш Союз. Цель этой организации для всех нас, конечно, совершенно очевидна. Огромное количество народов, стоящих на разных ступенях развития, имеющих разную историю, населяют нашу территорию. И, вероятно, нет ни одного среди них, не исключая даже тех, кто стоит еще на низшей стадии развития, который не был бы интересен именно в области художественного творчества, тем более такие национальности, которые имеют за собою многовековую культуру, которые могут внести ценнейшие вклады в наше искусство, и не только те, которые накопили в прошлом культурные ценности, но и те, которые создают сейчас. Эта создаваемая ими в настоящее время сокровищница искусства особенно важна именно потому, что на них должна серьезнейшую печать наложить революция и что {379} они являются, таким образом, разными голосами в постоянно растущем хоре пролетарского международного искусства. Но сейчас я сосредоточу свое внимание на тех товарищах, которых мы пригласили сюда для беседы, и на их творчестве. Я воочию видел тот букет отдельных ярчайших цветов, который был представлен нам на общественном просмотре, как характерная выборка из созданного театром! У всех товарищей, которые были на этом спектакле и с большим восхищением его принимали, успех был большой, неоспоримый и знаменательный, но у всех осталось чувство неудовлетворенности, потому что всякая вещь, которая была нам показана, заставляла нас сожалеть, что мы видим ее не целиком. Но некоторым, более счастливым из нас, оказалось возможным пересмотреть их. Я знаю не только отзывы прессы, но отзывы многочисленных знатоков театрального дела, которые могли видеть более или менее полностью ту часть творчества театра, которая была сюда привезена, и, по моему мнению, я не встречал во всех этих отзывах никакой разноголосицы. Можно отметить большое единство мнений, которое возникло в нашей коммунистической, передовой советской среде театральных, культурных людей, пролетарской, в том числе, ее части, которая сейчас уже интересуется глубоко искусством, в частности искусством театральным.

Все радуются прежде всего тому, что в эти последние годы в Советской Грузии смогли развернуться такие яркие проявления театрального искусства. Прежде всего, сама их яркость уже поражает, тем более, что мы немножечко осведомлены о тех материальных средствах, которыми располагал Кутаисский, например, театр, для того, чтобы создать эти свои спектакли, они не находятся ни в каком соответствии с результатом, который получен. Константин Александрович, вероятно, помнит, что он всегда считался чрезвычайно дорогим режиссером. Говорили так: «Да, это большой бриллиант. Но он нуждается в драгоценной оправе, достаточно тяжелой, чтобы с честью окружить этот бриллиант». Мне кажется, что мы имеем перед собой тов. Марджанова без всякой оправы из массивного материала, разве только в оправе из своих сотрудников и соратников, и, несмотря на это, блеск его разителен.

Та большая пышность красок, вместе с той собранностью формы, которая раньше поражала в Марджанове, она с этим грузинским стилем, с этим языком, который так великолепно прозвучал для нас со сцены, сочетаются в какую-то особую {380} гармонию. Она объясняется, конечно, самой национальной принадлежностью тов. Марджанова, который должен был на своей родной почве найти более питательных соков, чем в какой-либо другой обстановке.

Кроме того, чрезвычайно интересно направление, которое театр принял. Насколько мы можем сейчас различить, мы видим, что оно идет приблизительно по трем разделам. С одной стороны, театр ищет драматургов-грузин и старается в старой грузинской драматургии, вызывая новое театральное творчество, создавать драматургическую литературную почву для дальнейшего развития театра. Это, конечно, — одна из самых главных обязанностей театра, который хочет участвовать в большом культурном расцвете, не пробуждении, потому что грузинский народ давно уже пробудился в культурном отношении, но в большом культурном расцвете, на который Грузия имеет сейчас право в свободной советской среде.

Вторым таким направлением, насколько я могу видеть, являются отклики и постановка по-своему тех продуктов драматического творчества современного, острого и советского, которые мы имеем. И, вероятно, если бы у других народов появились или уже появляются, как, скажем, на Украине, в Белоруссии, у азербайджанцев, значительные произведения, вероятно, грузинский театр явится таким зеркалом, которое будет ловить все оригинальное и яркое и по-своему отображать.

Наконец, третье — что особенно значительно дано в «Уриэле Акоста», — это попытка заставить по-новому говорить классиков, иногда найти в классическом произведении те имена, которые выражают собою наиболее сильно порождения острых и бурных эпох, образец, на который мы можем опереться в дальнейшем и пойти, конечно, так, чтобы он заговорил наиболее для нас родственным и нашему времени нужным языком. Это, конечно, тоже очень большая задача, от которой мы долго еще не сможем отказаться и которую молодой грузинский театр выполняет с честью.

Я думаю, что это — совершенно правильно выбранные основные пути и что театр пойдет по ним и дальше. Мы от души желаем, чтобы этот театр получил полнейшую возможность дальнейшего развития своих сил и чтобы не было у него задержки, наоборот, чтобы он способствовал расцвету местной грузинской драматургии, чтобы он сказался в среде, в большой среде театров всех языков нашего огромного Союза, {381} был родственно впаян туда братским объединением со всем другими театральными коллективами и чтобы он давал по-своему это претворение тех великих сокровищ, которые в прошлом нашем и в прошлом человеческом вообще имеются и которые должны быть нами усвоены согласно заветам Ленина, критически усвоены, введены в наше культурное достояние я тем самым превзойдены.

Два чувства невольно борются в нашей груди, когда мы подводим итоги нашего знакомства с новой фазой творчества т. Марджанова — искреннее желание того, чтобы он остался в Грузии и способствовал дальнейшему развитию этого театра, и не менее искреннее, хотя, может быть, и менее законное, желание взять его назад к нам и опереться на него как на большого работника, уже вписавшего ценные страницы в истории нашего театра и который мог бы вписать и другие блестящие страницы в эту историю.

Я бы сказал товарищам-грузинам, всей стране и Коммунистической партии Грузии, и грузинскому правительству: берегите хорошенько Марджанова, дайте ему полную возможность широкой работы. (Аплодисменты.)

## **{****382}** А. Луначарский Театр, созвучный эпохе[[120]](#endnote-84)

В дореволюционное время царское правительство проводило политику механической, мертвой централизации подданных ему народов. Это обстоятельство приводило к тому, что сколько-нибудь широкое применение своих сил национальные таланты могли найти только тогда, когда они соприкасались или с придворным Петербургом или с буржуазно-купеческой Москвой. В ту эпоху, когда иные искали на театре изящества форм, увлекаясь утонченным импрессионизмом, К. А. Марджанов прежде всего принес в театр огромную жизнерадостность, яркие краски, страсть и в этом смысле, как режиссер, сразу выдвинулся, найдя свое лицо.

Когда пришла революция, Марджанов некоторое время оставался у нас, потом работал на Украине. Революция оказалась в глубоком внутреннем согласии и созвучии с театральным темпераментом Марджанова. В отличие от политики спрута, которую вел русский царизм, наша советская политика проникнута всяческим желанием развития национальных культур. С этой точки зрения естественно было, что Марджанов, вовлеченный в орбиту национальной культуры, вернулся к своему народу и стал заботиться о том, чтобы усилить темп быстрого культурного расцвета своей национальности. Плоды {383} возвращения Марджанова — одного из замечательнейших художников Союза — мы видим сейчас во время гастролей 2‑го Грузинского театра. Прячем необходимо отметить, что Марджанов вернулся в Грузию после того, как он испробовал свои силы по части воплощения самых разнообразных театральных систем в Москве. И вот с этой накопленной, большой культурой он сначала содействовал мощному развитию театра имена Руставели в Тифлисе, а потом организовал и сплотил труппу, которую мы сейчас видим в театре б. Корша. Теперь Марджанов пришел к нам как представитель искусства своей нации, ведя за собой театр Грузии, в которой чрезвычайно сильно стремление развернуть свое собственное искусство и культуру. Марджанов пришел теперь к нам уже не индивидуальной единицей, а пришел с коллективом, и вторично обогащает наш театральный мир, наше театральное сознание как представитель новых формаций искусства, в виде нового театра своей прекрасной страны.

При этом важно отмстить, что Марджанов развернул не просто грузинский национальный театр, а революционный пролетарский, придав этому театру самые обостренные формы. Он ищет в художественной, русской и международной драматургии вещи, которые отвечали бы современности, которые были бы созвучны нашей эпохе. Нынешних драматургов он стремится оформить таким образом, чтобы маленький театральный сектор сделался трибуной, отвечающей на развертывающиеся события.

Далее, что необходимо отметить, — это широчайший интернационализм, который мы чувствуем в театре Марджанова.

Марджанов понял, что пролетарская культура должна уметь использовать величайшие достижения прошлого и обязана воскрешать классиков по-новому, потому что среди них можно найти самые высокие вершины искусства. Вот почему надо приветствовать такую мощную постановку, как «Уриэль Акоста» Гуцкова, поставленную Марджановым.

Приветствуя дорогих гостей из Грузии, мы должны благодарить их за тот цветок превосходного искусства, который они привезли и которому суждено дальше развиваться.

## **{****384}** А. Луначарский Из предисловия к книге С. Амаглобели «Грузинский театр»[[121]](#endnote-85)

Я пишу эти вводные строки в книгу т. С. Амаглобели, посвященную грузинскому театру, в дни Олимпиады национальных театров в Москве. Эта Олимпиада еще не развернулась, но уже чувствуется по первым ее шагам, что национальный театр в нашей стране действительно начинает роскошно развиваться.

Важно отметить, что для национального театра советского времени являются характерными три особенности: стремление создать театр на своем собственном языке в том стиле, который определился историей народа; затем стремление подняться над узким национальным содержанием и зажечься огнем пролетарской идеологии и, наконец, не отмежевываться от драматургии других народов, рассматривать свой национальный театр как одну из нитей мировой театральной ткани, прошлое, которой не отметается, а критически усваивается, преодолевается движением к будущему.

С. Амаглобели кстати приводит слова И. В. Сталина, определяющие отношение наше к месту национальности в пролетарской культуре. В театре с особенной яркостью, выпуклостью должно отлиться именно это явление органического соединение {385} национальной формы и пролетарского содержания. Причем это объединение будет различным на разных высотах в зависимости от того, воспринимает ли пролетарские начала народ без промышленности, народ, где проводниками этих пролетарских начал могут быть только батраки и крестьяне-бедняки, да, может быть, еще мельчайший ремесленный люд, или народ, стоящий на более высоких ступенях развития, имеющий в своей среде значительные кадры чистого промышленного пролетариата.

Изучить национальный театр каждого народа в нынешнем его советском проявлении — задача чрезвычайно важная, благодарная и захватывающая. Мы встречаем здесь совершенно новый материал. Мы наталкиваемся на очень глубокие проблемы театра и эстетики, можем проводить глубокие сравнения, подойти к своего рода сравнительной анатомии, физиологии театра и т. д.

Конечно, советский театр не может быть полностью оторван от развития театра данной национальности в прошлом. В этом отношении книга т. С. Амаглобели построена совершенно правильно. Всякий интересующийся проблемой театра вообще с благодарностью прочтет даже ту небольшую главу, которую т. С. Амаглобели посвящает народному театру Грузии. Несмотря на скудность источников т. С. Амаглобели отмечает ряд интереснейших моментов, пополняющих наше представление о самом происхождении театра и первых его ступенях.

В книге дан интересный и крепко сделанный очерк развития буржуазного театра, но совершенно правильно основное внимание обращено на короткую, но славную историю грузинского советского театра. Здесь особенно большое внимание уделено деятельности К. А. Марджанова. Это вполне понятно, ибо К. А. Марджанов является, конечно, крупнейшим театральным деятелем Грузии, а разбор — тонкий и обстоятельный — художественного характера и художественной манеры К. А. Марджанова интересен для нас еще и потому, что этот грузинский художник внес яркую страницу в историю русского театра.

## **{****386}** А. Луначарский Полезный Ибсен[[122]](#endnote-86)

1. По поводу последней постановки Театра б. Корш, давшего нам своеобразное преломление одной из лучших драм Ибсена «Строитель Сольнес», встает общий вопрос о том, может ли Ибсен быть нам полезен. А за ним чувствуются контуры еще большего вопроса о том, насколько полезны для нас классики, какие именно классики, при каких условиях они нам полезны, да к этому же еще и как и в каком смысле полезны.

2. Ибсен сам по себе писатель очень своеобразный, очень крупный, общая оценка которого марксистской критикой как раз дана (в отличие от огромного количества других писателей, о которых мы не имеем определенного критического суждения).

Об Ибсене писал Плеханов. И писал хорошо.

Для нас ясно, что Ибсен — писатель мелкобуржуазный, крупная индивидуальность в провинциальной стране, среди захолустной обстановки, в народе, рвущемся вперед к более широкому и светлому будущему, в народе, в котором многие индивидуальности чувствуют себя в плену у мизерности жизни.

{387} Из этого общего настроения — которое освещается к тому же древним заревом прежних подвигов викингов, наводящих ужас на мир, и всякой библейской героики, так сильно определяющих мысли, образы, чувство мещан, — и тянулись куда-то вперед, с большой силой напряжения, различные политические и эстетические ростки, окрашенные в яркий цвет индивидуальности.

Как правильно заметил Плеханов, напряженная идеалистическая требовательность Ибсена подчас необычайно сильна и, можно сказать, революционна. Беда, однако, заключается в том, что Ибсен не сознает, куда, собственно, он стремится, не сознает, в какие формы должно было бы отлиться то самое обывательское общество, которое ему так ненавистно. Вследствие этого получается беспредметность его тенденций. Эта беспредметность отражается и на формах его произведений. Если он берет формы исторические, то впадает в символизм, потому что располагает общими, далекими от действительности красками, которыми скрадываются те или иные загадочные сцены, имеющие своей целью, в общем, отразить бурю его волнений, его стремлений куда-то вдаль. Но еще хуже бывает, когда Ибсен берется за реалистические пьесы. Тут его краски — обывательская жизнь. Но в эту обывательскую жизнь он стремится вложить какое-то особенно высокое содержание. Этого он достигает путем вкладывания второго, неясного, но грандиозного уклада мыслей и чувств, которые угадываются за первыми, словно тени на экране, отбрасываемые от реальных фигур светом сильных прожекторов. Таков в общем Ибсен.

3. «Строитель Сольнес» вместе с пьесой «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» являются вещами наиболее лирическими. С точки зрения сознания самого Ибсена — это настоящее, откровенное признание в собственных своих пороках, надеждах, как он их испытывал в момент полной своей зрелости.

Строитель Сольнес отождествлялся автором с самим собой. Это архитектор, добившийся громадного успеха. Успех создался, однако, ценой неудач других, подчас даже настоящего горя. Самое беспокойное в совести строителя то, что его строительный художественный успех, между прочим, потребовал от него полного опустошения семейной жизни. (Тот же мотив повторяется в пьесе «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».) Другой напряженный момент в сознании строителя — {388} это необходимость все вновь и вновь защищать свою удачу и славу от тех, кто наступает со стороны юности, как он сам наступал когда-то, во времена своей юности, на стариков Он уверен, что и здесь наступит возмездие. Как его успех был завоеван у стариков, так и для него в свою очередь наступит время, когда придет новый завоеватель. В борьбе этой он поступает нелояльно и старается задушить новое дарование и, таким образом, полон угрызений и страхов. Под фасадом спокойного, уверенного в себе строителя кроется беспокойное сердце.

В своих первых произведениях, как можно видеть из прозрачных символов «Сольнеса», Ибсен-Сольнес давал новую мораль, головокружительно высокую. Были моменты, когда — по крайней мере юным его читателям — могло казаться, будто он сам является учителем жизни, сам герой, сам стоит на вершине своей к небу возвышающейся башни и поет там песнь своей победы.

Между тем этого нет. Сам он только обыватель, да притом еще несчастный — с разбитой семейной жизнью. Он неспособен лично всходить на те высоты, которые изображаются. Это высоко разумный человек, которого Европа стала признавать своим учителем и который был необыкновенно добросовестный и благородный мещанин. За высокие пределы он не заходил, — но в этих пределах искал высоких башен.

Почему такое признание могло иметь успех, почему Ибсен облек его в социальную тему, то есть в драму? Потому, что в тогдашней Европе таких индивидуальностей было не мало, и весьма возможно, они есть и теперь. Среди мещан, увлекающихся идеологией, всегда возникают противоречия между их узостью, их личным ничтожеством, их реальным общественным положением — и теми мыслями, образами, эмоциями, которые они создают как мастера.

Но что же вы сделаете, куда деваться таким мещанам-мастерам. Оставаться в низинах со своей Мартой (жена — списанного с Сольнеса Генриха в пьесе «Потонувший колокол» Гауптмана) — это не только моральная гибель, но это не может не отразиться на самих «колоколах». Уйти искать себе иную подругу, иные формы жизни, какую-то полною свободу — где, с кем?.. Разве в полном одиночестве, как утверждает ибсеновский Штокман. Рвануться в эту неопределенность часто означает также погибнуть. Для Ибсена эта последняя свобода — часто переход в смерть.

{389} Имеет ли эта социально-групповая интеллигентская драма какое-либо значение для нас?

Нечего и говорить, что у нас — абсолютное перемещение всех определителей жизни. Индивидуальность для нас вообще возможна только в рамках социальных движений, индивидуальность мы считаем ценной только в том случае, когда она служит высоким социальным целям. При этом среда у нас уже есть, она зовет к себе индивидуальность. У нас именно среда выше, сильнее, светлее, чем индивидуальность. Для того, чтобы быть на уровне нашего общества, надо не рваться куда-то в неопределенность, а подняться до совершенно оформленной, выраженной в программах, планах, цели нынешнего дня. При этой глубочайшей нашей социальности, полной определенности положения, терзания Сольнеса кажутся нам старомодными, смешными, выброшенными со всем буржуазным хламом долой.

Конечно, это резко, но еще очень много людей старого мира живут в нашем строящемся новом, — а уж об окружающих странах и говорить нечего. Мы, конечно, должны знать культурное прошлое Европы, которое живет в настоящем и не очень собирается помирать.

Если мы находимся в таком положении, что можем позволить себе роскошь такой постановки, то нельзя назвать постановку этой пьесы бесполезной. Оговорюсь, что я еще не уверен в том, что мы находимся в таком положении. Боли бы меня спросили, стоит ли ставить «Строителя Сольнеса», я бы сказал: «Пожалуй, погодим».

4. Однако мы до сих пор вращались в индивидуальном и субъективно-бытовом смысле разбираемой нами пьесы. Но у нее имеется и объективное содержание, которое нельзя упускать из виду.

Действительно, сама неопределенность устремлений Сольнеса-Ибсена дает возможность разным толкованиям этой страсти «взбираться на высоты». Ведь надо помнить, что меньше всего можно истолковать эти полеты в социалистическом духе. Социализм был всегда довольно ненавистен мещанину Ибсену. Он очень охотно, как Гамсун в пьесе «У врат царства», прямо противопоставляет «благородный индивидуализм» всем этим «массам» и «лести перед пролетариатом».

Наоборот, если вы спросите себя: а противоречат ли ибсеновские «башни» капиталистическим устремлениям, нельзя ли истолковать стремления мещан из Христиании — Осло как {390} желание сделаться очень и очень богатым, гонять корабли по океанам, строить большие заводы, шевелить сотнями миллионов на бирже и т. д.? — то придется ответить: очень даже можно.

С этой точки зрения, если мы берем Сольнеса, как мелкого капиталиста, устремляющегося к победе, к сильной совести, к торжеству над соперниками, к ницшевской «власти», то пьеса раскрывает несколько по-иному Гильду. Гильда принимает очертания той страсти к риску, которая является действительно постоянным стимулом активного капитализма, ока гонит человека, страдающего головокружением, пренебрегает человеческим страхом, гонит до предельной, полубезумной аферы и до гибели.

А если представить себе это символом капитализма в целом? Хотя концы с концами и не сводятся вполне, но известная аналогия получается — нечто вроде сокращенной карьеры капитализма.

5. Надо ли было в общем ставить эту пьесу? Я уже сказал, что ставить ее не так уж актуально, есть у классиков такие пьесы, которые для нас важнее. Но прежде всего нужно установить общее правило: искать и находить у классиков такие пьесы, которые были бы для нас созвучными, которые выполняли бы роль пьес наших дней, — не следует. Может быть, мы что-нибудь и нашли бы, но редко, а стремление при находке как будто «подходящего» сделать это совсем подходящим, еще путем часто фальшивой и безвкусной переделки классиков, и ведет к тому, что выходит «ни богу свечка, ни черту кочерга». Классиков надо ставить не для того, их надо ставить для понимания эпохи, в которой они жили, и для понимания не только в ее историческом значении, но и в том, чем она важна еще и для нас. Особенно некоторые эпохи были полны той кипучей борьбой человеческих страстей, социально определенных, которые в то же время нашли такое мощное выражение у современных им классиков, что часто бывает весьма поучительно и для нас вновь подышать этим революционным воздухом.

Должны ли мы при этом переделывать классиков? В известной степени — да. Потому что нам их давать так, как давала буржуазия, относившаяся к ним как к развлечению, как к чисто музейному достоянию, — не следует. Не следует и притаскивать их к формам среднего театра, к которому привык тот зритель, не следует притаскивать к архаическим формам {391} того времени, в котором жили классики. Но мы можем постараться, чтобы наши режиссеры и артисты заставили их жить наиболее интенсивно и говорить на более понятном языке, чем они говорят.

6. Итак, в общем Ибсена ставить можно, хотя он не самый очередной из классиков, могущих нас интересовать. Можно ставить и «Строителя Сольнеса», но не следует его ставить так, как поставил Театр б. Корша.

Здесь была попытка превратить Ибсена в нашего союзника. Захотели сделать из «Строителя Сольнеса» что-то близкое к агитационной пьесе наших дней. Разумеется, не получилось ничего. Сольнеса превратили в оппортуниста, который борется против молодежи, боится наступления новых времен, но все-таки идет за Гильдой, и почему-то гибнет. То совершенно ясное внутреннее противоречие, из которого вытекает гибель у Ибсена, становится неясным. Если Гильда есть действительно голос нового времени, молодежи, нового класса, то Сольнес, пошедший на верную гибель, на которую она его звала, умирает как герой. Этого и хотел автор спектакля. Для того, чтобы сделать Гильду голосом нового времени, голосом революции, пришлось совершенно перекраивать ее. Из зловещей птицы, из маленькой валькирии, которая раздувает в Сольнесе тлеющий в нем огонь гордыни, которая ведет его «на высоты», хотя бы ценой его гибели, потому что ее собственная гордость и чувственность гонят ее к «захватывающим ощущениям», а захватывающее для нее — это индивидуальная сила, — из этой своеобразной напряженной декадентки сделана очень добродушная комсомолка-медвежонок в северных детских пушистых костюмах, с белокурыми пушистыми улыбочками.

Все остальные действующие лица потеряли свой настоящий смысл. Вы постоянно чувствуете несоответствие между произносимыми словами и тем смыслом, который, как вы чувствуете, вас заставляют видеть за действием. Если действие и настроения Ибсена не так легко видеть за контурами, начерченными им самим, — то что получается, когда на эти контуры наложены новые контуры, также не совсем ясные и довольно слабые, взятые из других произведений Ибсена? Если эти «украшения» убраны, как говорят, теперь, то надо идти дальше, — надо дать «Строителя Сольнеса» или вовсе не давать «Строителя Сольнеса». «Строитель Сольнес» Ибсена не будет таким большим для нас приобретением, не он, повторяю, {392} стоял на очереди, но во всяком случае это будет вклад в познание нами чужих эпох, чужих краев, чужих классов.

7. К этому прибавлю, что Марджанов дал много интересного в пьесе. Пользуясь тем, что она символична, в хорошем смысле слова, — то есть не с приближением к мистике, не с разложением крупного и осознанного до мельчайшего и подсознательного, а со стремлением обобщить действительность до синтетических образов — пользуясь этим, Марджанов постарался, в особенности в первых действиях, придать ходу спектакля, движениям и речам действующих лиц большую глубину. Ее он достиг почти музыкальным членением фраз, мимики, жестов, поз, передвижений. Он захотел влить в драму почти оперно-балетную точность, почти партитурную определенность, достигая этого при помощи музыки и известного монументализирования всего происходящею.

Статуарность и преувеличенная классичность жестов выступают на первое место. Марджанов здесь интереснее всего. Кроме того, он мастерски использовал свет. Правда, ему потом это как будто надоело, и к концу мы имеем «общие планы». Интересны моменты, где режиссер из готовой установки на сцене выхватывает, при помощи прожекторов, те или иные подробности — лицо, руку и т. д., кинематографически руководя вниманием зрителя. Словом, в отношении техники сцены Марджанов показал нечто новое и интересное.

## **{****393}** А. Луначарский О Шиллере, шиллерщине и «блестящих» спектаклях[[123]](#endnote-87)

Мне хочется предупредить моих читателей от слишком поспешных выводов, которые я уже встретил в печати и которые выдаются за будто бы вытекающие из суждений Маркса и Энгельса о Шиллере.

Надо все-таки различать шиллерщину и сильные стороны Шиллера. А они в нем есть и играют исключительно большую роль. Перечтем, в самом деле, наиболее важные цитаты из письма Энгельса к Лассалю от 18 мая 1859 года.

Говоря о необходимости всячески оживлять диалог, Энгельс признает, что «“идейное содержание”, конечно, должно при этом пострадать». Однако он тут же добавляет, что это неизбежно. Он полагает, что для драматурга его эпохи соединение должной жизненности действия и диалога с глубокой, раскрывающей сущность вещей мыслью — невозможно. Он пишет по этому поводу: «Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического смысла, которые Вы не без основания приписываете немецкой драме, с шекспировской живостью и действенностью будет достигнуто, вероятно, только в будущем, да, пожалуй, и не немцами»[[124]](#footnote-39).

{394} Очевидно, Энгельс полагает, что лишь эпоха новых могучих революций может возвести драматурга на такую высоту, где глубина анализа, широта философского синтеза окажутся совершенно вольно и, так сказать, грациозно соединенными с полнокровным реализмом.

Но нас здесь интересует другое, а именно — принятие Энгельсом справедливости признания за немецкой драмой идейной глубины и сознательного исторического содержания.

О ком же мог здесь говорить Энгельс? Нет никакого сомнения, что он мог здесь говорить главным образом о Шиллере. Быть может, он присоединял к нему некоторые драмы Лессинга, такие драмы Гете, как «Гетц» и «Эгмонт», и вряд ли что-нибудь другое. В немецкой драматургии существует еще некоторое количество интересных поэтов, но, конечно, ни Геббель, ни Грильпарцер, ни кто бы то ни было другой не может идти в сравнение с Шиллером в смысле «исторической сознательности», ибо философия Геббеля была глубоко оппортунистической, а Грильпарцер был чем-то вроде монархиста, только очень неугодного совсем уж темным филинам ультрароялизма.

Несколько ниже мы находим у Энгельса другую цитату: «Характеристика, как она давалась у древних авторов, в наше время уже недостаточна, и тут, по моему мнению, было бы не плохо, если бы Вы несколько больше учли значение Шекспира в истории развития драмы»[[125]](#footnote-40).

Немножко больше. Энгельс вовсе не зовет Лассаля отбросить Шиллера и целиком перейти на почву «шекспиризирования».

И, наконец, следующая большая цитата не оставляет уже никаких сомнений в подлинной оценке Энгельсом Шиллера относительно Шекспира. Вот эта цитата:

«Согласно моему пониманию драмы, требующему, чтобы за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира, привлечение тогдашней (то есть эпохи Зиккингена. — *А. Л*.) поразительно пестрой плебейской общественности дало бы совершенно иной материал для оживления драмы, дало бы неоценимый фон для разыгрывающегося на авансцене национального дворянского движения»[[126]](#footnote-41).

{395} Итак, Энгельс вовсе не говорит, что реалистический момент должен быть целиком усвоен в ущерб идеальному. Он не хочет, чтобы Лассаль забывал Шекспира из-за Шиллера. Но ему и в голову не приходит требовать, чтобы Лассаль забыл Шиллера из-за Шекспира.

На эти, на мой взгляд, очень важные замечания тот или другой оппонент мог бы ответить, что в письмах Маркса к Лассалю от 19 апреля того же года высказывания о Шиллере гораздо резче. Однако никогда не следует «загонять клин» между Марксом и Энгельсом — при этом всегда есть риск больно ущемить пальцы. Их мысль всегда была дружной. И о Шиллере они думали почти совершенно, а вероятно даже, и совершенно одинаково.

Советуя Лассалю перенести центр тяжести драмы с половинчатого, роющегося в себе, мнимо революционного дворянства на крестьянское движение, возглавляемое Мюнцером (что советовал и Энгельс), Маркс пишет: «Тебе волей-неволей пришлось бы тогда в большей степени шекспиризировать, между тем как теперь основным твоим недостатком я считаю то, что ты пишешь по-шиллеровски, превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени»[[127]](#footnote-42). Конечно, шиллерщина, о которой говорит здесь Маркс, в значительной мере присуща и самому Шиллеру. Однако, как мы уже сказали, Шиллер и шиллерщина — не одно и то же. Если бы в Шиллере была одна «шиллерщина», а в Гете — одна «гетевщина», в Гегеле — одна «гегелевщина», то Маркс и Энгельс не провозгласили бы с гордостью, что немецкий пролетариат есть единственный истинный наследник поэтов и мыслителей германского идеализма.

Как в Гегеле надо выделять гегелевщину, но не забывать о том, как далеко подвинул Гегель вперед понимание диалектики, каким огромным количеством великолепных частных истин наполнены написанные им томы, так и в Шиллере за выделением шиллерщины остается еще очень много поучительного, что заставляет Энгельса поставить Шиллера и Шекспира приблизительно на равные места в качестве учителей будущих драматургов, которые, однако, должны превзойти и того и другого путем гармонического синтеза положительных черт обеих великих драматургических школ.

{396} В драмах Шиллера вообще сильно преобладает идейная сторона, которая часто — и это плохо — отодвигает страсти и интересы на задний план. В драмах Шиллера действующие лица часто слишком много рефлектируют, размышляют над самими собой, они мало действуют. Наконец, в драмах Шиллера присущие ему радикальные идеи никогда не бывают договорены до конца; если даже мы возьмем наиболее смелые его драмы, они всегда останавливаются на каком-то компромиссе, на каком-то отречении, они расплываются.

Очень часто Шиллер ищет спасения от резких динамических революционных постановок той или другой проблемы в царстве выспренних надежд, в сладких разговорах о неизбежности зла в сей юдоли жизни, о возможности быть свободным только в красоте и в искусстве и т. п. Все это Энгельс один раз справедливо назвал «бегством», которое «приводит к замене плоского убожества высокопарным»[[128]](#footnote-43).

Итак, у Шиллера есть (говоря очень кратко и суммарно) суховатый рационализм, преобладание разговоров над делом, нерешительность лозунгов и решений.

Мы прекрасно знаем, откуда все это происходит. В той общественной обстановке, в которой жил Шиллер, в Германии его эпохи, быть последовательным революционером было невозможно. Таких произведений не стали бы печатать и ставить на сцене. Такой человек, несомненно, погиб бы, и сколько-нибудь значительного отклика он бы не нашел.

Конечно, дело не обстояло просто так, что Шиллер волей-неволей должен был замалчивать свои до конца революционно-буржуазные идеи и подменять их своим фактически бездейственным идеализмом. Нет, Шиллер вовсе не был неискренним. Он вовсе не лгал. Так сказать, самый мозг его извращался под влиянием душной действительности, не позволявшей отрасти его революционным крыльям. Он как бы принудил себя верить в то, что его идеалистическое «высокопарное убожество» есть не только единственный исход, позволенный на этом свете, но — в общем — и достаточный, утешительный.

Однако до конца убедить себя в этом поэт все-таки не мог: печать глубокой печали все время лежала на его благородном облике, и он кончил свою жизнь в недоумении и почтя жертвой горького пессимизма.

{397} В этом гениальном человеке не смогший развернуться революционер оставался полупогребенным; от времени до времени он потрясал грудь Шиллера и примешивал свои кличи я стоны к его стройной идеалистической музыке.

Вот почему Шиллер и шиллерщина не одно и то же.

Да, у Шиллера идейная сторона преобладает над богатством и мощью страстей. Но эта идейная сторона у Шиллера, даже признавая, что от времени до времени она была притуплена, притушена вышеуказанными причинами, была все же глубокой и высокой историко-политической мыслью, вследствие чего остаются до сих пор незабытыми и незабвенными «Разбойники», «Коварство и любовь», «Дон Карлос», «Вильгельм Телль» и «Валленштейн».

Да, у Шиллера копание в себе часто развертывается к глубокому ущербу действия, что вредно и с чисто театральной точки зрения. Но это не мешает тому, что отдельные такие монологи принадлежат к числу глубочайшего и прекраснейшего, что произвела поэзия в области монументальной психологии.

В «Лагере Валленштейна» один солдат говорит про Другого, который считал себя похожим на самого полководца: «Как он отдувается и как плюется — это ты действительно хорошо подглядел».

Почти таким же подражателем-попугаем, подражателем-обезьяной был бы современный драматург, который позаимствовал бы слабое в Шиллере и не сумел бы вычитать в нем самое важное — именно его часто блистательно увенчанное желание раскрыть в своей драме историческую сущность эпохи, современной Шиллеру, или казавшейся Шиллеру ценной для воспитания его класса.

Я не имею намерения развертывать здесь, в этих письмах, которые, согласно ранее принятому мною решению, должны быть относительно краткими, целую рецензию на имеющую место премьеру «Дон Карлоса» в Малом театре.

Таких рецензий, вероятно, будет дано немало… Я же хочу, пользуясь примером этой постановки, продолжить мысль о том, чему и как мы должны учиться у Шиллера.

Оговорюсь прежде всего, что театр под руководством покойного Марджанова сильно поработал над этим спектаклем {398} и что результат этой работы заслуживает уважения, что видно и из хорошего приема, оказанного ему публикой премьеры.

Что такое пьеса «Дон Карл ос»?

Она была написана после первых, несколько зеленых, при всей своей непосредственной гениальности, и очень острых юношеских пьес Шиллера и до пьес его так называемой «зрелости».

«Дон Карлос» написан в стихах. Шиллер работал над ним долго и крайне тщательно. В литературно-музыкальном отношении это один из шедевров немецкой литературы. В отношении идейном, как об этом говорит сам Шиллер, это есть шаг прочь от первоначальных неясных бунтарских порывов к попытке приобрести, развернуть, распропагандировать некоторую подлинную политическую систему, которая могла бы иметь влияние, реальное влияние, на страшное и темное время, в ночи которого запылали, побеждая ее, факелы авангарда молодой немецкой буржуазии.

Згой доктриной был либерализм в его самой общей, самой восторженной, молодой и идеалистической форме.

Уважение к человеческой личности, свобода мысли и слова, правительство на службе забот о счастье населения. Словом, республика, как о ней мечтали, пока она еще не была осуществлена.

После того как «Дон Карлос» был поставлен на сцене и подвергся многочисленным суждениям и осуждениям, Шиллер написал знаменитые двенадцать писем, чтобы приоткрыть тайники своего творчества и подчеркнуть, что именно хотел он сказать своей пьесой. Для сколько-нибудь зоркого глаза современного критика, вооруженного марксистским методом, в этих письмах, пожалуй, нет и нужды для того, чтобы правильно понять и оценить пьесу.

Шиллер повествует о том, что она начата была как, по преимуществу, драма Дон Карлоса. Но позднее инфант испанский, молодой, пылкий и великодушный, но, как отмечает сам Шиллер, в сущности недалекий и чрезмерно занятый своей индивидуальной любовью юноша, отошел для автора на задний план. На передний план выдвинулся его старший друг, философ маркиз Родриго ди Поза.

{399} Он-то и есть главное действующее лицо драмы.

Современный постановщик пьесы Шиллера должен был бы прежде всего обдумать, с какой стороны эта пьеса может нас интересовать. Да, «Дон Карлос» есть довольно цветистая мелодрама, полная любви, интриг, дуэлей и т. д. Депо не в том только, что Шиллер сознательно, ради выдержанности местного колорита, шел здесь навстречу формам так называемых «драм плаща и шпаги». Нет, определяя самую сущность своей драмы, Шиллер настаивает на том, что в ней дело идет о конфликте высоких политических идей, с одной стороны, и страстей — с другой.

Мы можем уже теперь сказать с еще большей ясностью: дело идет о том, что крупнейшие идеи и большие, хотя и несколько расплывчатые планы подлинного, выдающегося политика гибнут от соприкосновения с воздухом страстей, интриг двора, личных свойств деспота и т. д.

Любовь Карлоса к Елизавете Шиллер называет предварительным эпизодом. Все, что относится к Эболи, ему нужно лишь попутно. Центр тяжести, основа всей пьесы — прежде всего во взаимоотношениях республиканца маркиза Позы и испанского трона. Это и должно было быть выдвинуто на первой план. Во всем, что касается этого, главного, нельзя было допускать купюр, надо было во что бы то ни стало сделать ясным, выпуклым узор событий и речей, сюда относящихся.

Если бы покойный крупнейший режиссер К. А. Марджанов, автор этой постановки, был жив, — с каким удовольствием и жаром поспорил бы я с ним!

К сожалению, при постановке пьесы он устремился главным образом к тому, чтобы создать богатый театральный, легко приемлемый публикой спектакль.

В то время как Шиллер тратит массу усилий на то, чтобы построить свои акты, Марджанов разбивает их произвольно на множество отдельных сцен. При этом он произвольно же делает купюры, переставляет одни куски на место других и так далее.

Для тех же «развлекательных» целей вместо некоторых драгоценнейших кусков шиллеровской психологии и философии мы имеем вставленные безмолвные сцены: никому не нужную игру в мяч, превращение коротенькой, понадобившейся Шиллеру лишь для связи, сцены больной Эболи при {400} дворе королевы в целую пантомиму под весьма удачную музыку Александрова.

И эта музыка? Ничего нельзя иметь против театральной музыки. Шиллер тоже хорошо терпит музыку. Но зачем ее так много? Зачем, как в какой-нибудь французской мелодраме, сопровождать чудеснейшие поэтические пассажи музыкальным аккомпанементом? Опять недоверие к Шиллеру? Или недоверие к нашей публике?

Но незадолго до того, как я видел постановку Марджанова, я видел «Дон Карлоса» в совсем незатейливом виде. Одни роли игрались лучше, другие хуже. Декорации были случайные, как и костюмы. Не было никакой режиссерской «выдумки», которая помогала бы старику Шиллеру, но зато она ему и не мешала. Наиболее досадные купюры Малого театра там отсутствовали. Спектакль прошел с не меньшим успехом, чем в Малом театре. Шиллер сумел постоять за себя.

Если в постановке Марджанова нам дано было много музыки, много остроумных в своей лаконичности, хотя и спорных в смысле вкуса, декораций, то дано ли то исключительно важное, шиллеровское, что заключено в пьесе?

Маркиз Поза — республиканец. Он никогда не бывает при дворе. Он — мальтийский рыцарь. Все дает полную возможность определить его интересную театральную наружность. Это человек — в отличие от своей фамилии, — лишенный всякой позы. Это предшественник Спинозы. Он ультрапрост, он одет, по возможности, в черное, на нем минимум украшений. Это ранний представитель передовой буржуазии, хотя и из дворян. У него голова мыслителя. Он говорят почти всегда спокойно и крайне сдержанно. Сам Шиллер понимает своеобразное соединение двух родственных родов ума в этом человеке Ренессанса.

С одной стороны, Поза — философ-социолог, теоретик-политик, мечтающий о дальних временах, когда царить будет свобода. Но, с другой стороны, это деятельный человек, которому хотелось сделать что-нибудь сейчас же.

Когда, говорит нам Шиллер, Поза попал к королю, он решил сказать ему несколько истин, он решил воспользоваться моментом слабости Филиппа и заставить его признать, {401} что на свете существуют крупные, честные люди… Он, по Шиллеру, вовремя сознает свое умственное превосходство над Филиппом.

Об этом он говорит позже, в сцене с королевой (слова, конечно, выпущенные в Малом театре): «Ведь король дарил мне свое сердце, ведь он называл меня своим сыном. Ведь в моих руках была его печать. Ведь я отогнал от него Альбу и ему подобных. Но я теперь отрекаюсь от короля. На этой сухой почве не может расцвести никакой цветок. Что это были за детские гримасы, что за шутовские прыжки разума, перед которыми зрелый человек должен краснеть» и т. д. …

Филипп хорошо описан также в знаменитом романе де Костера «Тиль Уленшпигель».

Довольно высокий, тощий, как скелет, с длинным лицом, тяжелым подбородком и зловещим клювом. Большие беловато-голубые холодные, как дед, глаза. Движения паука. Предпочитает всему неподвижность. Ходит медленно. Еле отводит руки от туловища. Говорит, почти никогда не глядя на собеседника. Считает не только слезы (знаменитая реплика сыну), но всякое выражение чувств позором, даже не только для короля. Вот в эту фигуру привидения, в эту нечисть, в этого нечеловека надо внести те оттенки тоски по другу, страха перед стыдом быть обманутым, как наметил Шиллер. Это — трудная задача.

Что же мы видели в превосходнейшей в общем игре артиста Садовского в Малом театре? С таким лицом можно играть и Алексея Тишайшего, который ведь тоже подозревал свою жену в измене и велел наказать ее кнутом. Это могла бы быть голова Ванюшина, как в его самодурстве, так и в его «человеческом страдании». Сердитый старик, почти трогающий, однако, своими человеческими слабостями. Где же почти метафизический ужас перед воплощенным деспотизмом, перед этой полнейшей бесчеловечностью, на месте которой поставлено высокомерное чванство, тупое упрямство, этикет?

В то время, как второстепенная для главного политического содержания пьесы фигура принцессы Эболи была выдвинута режиссером на первый план (можно поздравить артистку Гоголеву с прекрасным исполнением труднейших частей {402} роли), королева — этот лучший образ шиллеровской женщины — была общипана. Выбросили ее великолепную победу над Филиппом в конце сцены в Аранхуэце. Выбросили ее полную силы и гнева реплику самому любимому ею Карл осу, когда ей показалось, что он хочет посягнуть на нее насилием, когда станет повелителем Испании. Выбросили ее великодушие и ее презрение (по разным поводам) к Эболи в сцене раскаяния последней. И посоветовали артистке взять тон в духе «шиллерщины», голубой тон добродетельной женщины — и только. Не в том дело, что мало была видна «королева», но не чувствовалось того, что Шиллер вложил в эту фигуру с такой любовью, — а именно того, что эта француженка страстна, вспыльчива, повелительна, свободолюбива, полна мыслей, умеет чувствовать себя на арене великих событий, что она горда, но горда, как должна быть горда независимая личность, и т. д. Ведь надо же объяснить, как это она может с таким искренним пафосом отвергнуть любовь Карлоса, как это она может принять завещание Позы — отдаться тому же Карлосу, когда она его больше уже не любит. Да, в это время она больше уже не любит его, потому что — как это ясно из текста — она полюбила к этому времени Позу, ибо только он по уму, по широте идей, по силе чувства, по зрелости своей мог бы быть достойным ее мужем. Но своей трагической виной он загубил не только себя и мальчика Карлоса, но и эту великолепную женщину, свободную, умную, чувственную, способную быть большим политиком, — женщину, какую вряд ли знал, но о какой мечтал для своего класса Шиллер. И, однако, Поза, узнав о ее любви к нему, идя на смерть, восторженно восклицает: «Жизнь прекрасна!»

Образ Великого Инквизитора, который выводится Шиллером как персонификация многовекового царства тьмы, слугой которого является сам король, не удался Айдарову в смысле подавляющей зловещей силы и мудрости, которая от этого образа требуется.

Зачем нам «блистающий» спектакль на шиллеровской канве? Для этих узоров можно выбрать другую канву. Нам нужно знать, как один из первых борцов за свободу, хотя бы в рамках буржуазной борьбы с феодализмом, несмотря на {403} все оговорки, несмотря на все слабости, несмотря на тогдашнюю цензуру, на германское убожество, — все же могуче, умно, страстно наносил удары врагу и предостерегал передовых бойцов своего класса от ошибок. Мы видели нарядную мелодраму.

## **{****404}** А. Луначарский Речь на гражданской панихиде у гроба К. А. Марджанишвили в московском Малом театре 23 апреля 1930 года

Товарищи! Потеря этого прекрасного человека и большого театрального деятеля для всех нас очень тяжела. Позвольте мне сказать о нем то, что я считаю наиболее для него характерным. У гроба такого большого театрального деятеля мне вспоминается дневник другого крупного мастера театра — Вахтангова. Этот дневник до сих пор не издан, там меня поразила одна необыкновенно важная, полная искренности страница.

Вы знаете, что в свои молодые годы Вахтангов к работе в театре относился, как к какому-то подвигу; к театру, как к учреждению, которое должно учить людей любви, которое должно поднимать каждого зрителя на такую высоту, чтобы в каждом человеке можно было найти «искру божию», чтобы чувства гуманности развернуть как можно больше.

Вот в чем, как говорил Вахтангов, основная задача театра, вот почему и от актеров он требовал такого самоощущения, чтобы они смотрели на себя как на работников во имя морали и высокой гуманности.

{405} На следующей странице Вахтангов говорит, что он в этом изверился, что этого нет, но он продолжает верить, что театр — это какой-то огромный яркий праздник, что театр — это нечто пламенеющее огнями, звучащее призывной музыкой, что театр — это нечто такое, что мы само по себе любим, как глубокую, мощную, разнообразную жизнь. А эта жизнь представляет собой такое сложное великолепие, такую глубину и страданий и наслаждений, что каждый человек, который идет в театр, имеет право требовать от театра, чтобы он поднял его до идеалов и высоты той огромной и величайшей радости жизни, чтобы, если в театре зритель видел трагедию, он мог сказать: как жизнь прекрасна, как хорошо, что можно на этом земном шаре существовать и бороться за дальнейшее развертывание этой неистовой красоты.

Есть среди театральных деятелей такие, которые разно подходят к задачам театрального искусства. Константин Александрович Марджанов больше, чем какой-нибудь театральный деятель, был служителем театра-праздника, у него это выходило само собой, у него внутри созревал такой прекрасный праздник, горевший огнями, звучащий музыкой и богатый красками.

Стоило только посмотреть та это вдохновенное красивое лицо, стоило только раз присутствовать на взрыве энтузиазма этого южного человека, этого всегда молодого человека, которого можно приравнять только к какому-то самоцветному камню, чтобы понять, что это был человек, который мог постоянно служить человеческому празднику. Таковы были все его спектакли.

Я не хочу этим сказать, товарищи, что он делал какие-то маскарады, удивляющие декоративными блестками, кипучестью и пестротой. Совсем нет. У древних греков были тоже театральные спектакли-праздники, и именно на этих праздниках-спектаклях изображалось переплетение существования богов и самых грубых сторон жизни обыкновенных людей. Поэтому вспомним разнообразные пьесы, которых касался Константин Александрович Марджанов в великолепном плане развернутого праздника революции. Он был у него совершенно превосходно задуман. Предполагалось, что по улицам {406} Москвы должно пройти человечество, начиная от страданий пещерного человека, который должен был начинать шествие на этом празднике; затем великолепно было задумано движение человеческого роста, культуры, — все крупные этапы этого человека, который по мере роста становился свободным и высоким. И все, в конце концов, кончалось невероятным триумфом человека, который утверждает себя, который констатирует, что у него тысячи врагов, но что, несмотря на наступление их со всех сторон, он многого достиг и так велик, что за свое будущее он не боится.

Это была превосходная идея. Но Константин Александрович Марджанов был человек широкого художественного вдохновения и меньше всего экономист и бухгалтер. Когда мы осведомились у экономистов, сколько это будет стоить, то А. С. Енукидзе, к которому я его свел, схватился за голову, потому что нам сказали, что мы сможем себе позволять постановку такого праздника только лет через десять. Досадно было, но мы этого не осуществили, как и очень много Другого он не мог осуществить. У него был такой полет, ему так хотелось быть щедрым, но у него самого миллионов не было, стало быть, щедрыми должны были быть другие, которые должны были его поддержать, или это надо было делать в государственном порядке, но, очевидно, это было невозможно.

Художник Константин Александрович жил с нами хорошо. Хорошо, что он дожил до Октябрьской революции и создал незабываемые постановки. Может, ему лучше было бы, если бы он дожил до того времени, когда мы могли бы ему сказать: «Ну, теперь есть полная возможность уделить тебе столько средств, чтобы ты мог нас удивить постановкой такого праздника, мы можем дать полную возможность показать нам такой широкий, такой прекрасный праздник, который никогда невозможно будет забыть». Но до такой счастливой эпохи Константин Александрович не дожил. В упорной тревоге, постоянно верный себе, своему прекрасному энтузиазму, он работал в тех пределах, которые были возможны для развития нашего советского искусства.

Константин Александрович умер, но ведь умрем и мы, одни раньше, другие позже, все люди смертны, не в этом дело, а дело в том, как прожита жизнь и какая осталась память. {407} Константин Александрович прожил жизнь прекрасную, полную надежд, борьбы и труда. В своем художественном творчестве он жил для того, чтобы оставить по себе память блестящую, память плодотворную, что особенно должны помнить все театральные работники и все художники.

## **{****408}** К. Кундзинь К. Марджанишвили в Латвии

Два зимних сезона (1904/05 и 1905/06 гг.) К. Марджанишвили работал в Рижском Русском городском театре. Театр был открыт в 1902 году. Антрепризу держал К. Незлобин. За первые два года своей работы театр окреп и завоевал симпатии рижского зрителя как доброкачественным и разнообразным репертуаром, так и уровнем режиссерской и актерской работы. Театр все больше и больше стал привлекать внимание латышской общественности. Сезон 1904/05 года свидетельствовал о дальнейшем росте театра.

В труппе К. Незлобива было немало хороших актеров. В сезон 1904/05 года тут работали М. Ф. Андреева, Н. П. Весеньева, Д. Я. Грузинский, Н. Н. Михайловский, В. И. Неронов, В. Н. Пшесецкая, М. Л. Роксанова, Ф. А. Строганов, А. П. Харламов и др.

С огромным интересом зритель встречал М. Андрееву, перешедшую сюда из Московского Художественного театра и сыгравшую тут ряд своих лучших ролей: Раутенделейн в «Потонувшем колоколе», Ларису в «Бесприданнице», Янетту в «Красной мантии», Кэте в «Одиноких», Гедду Габлер. В Риге актриса создала образы Марии Львовны в «Дачниках», Пелагеи в «Авдотьиной жизни» С. Найденова и др. Она значительно способствовала утверждению в театре прогрессивных {409} взглядов. Она помогла установлению тесных связей между Рижским театром и М. Горьким.

С интересом рижская, публика встретила также известного артиста Московского Художественного театра А. Харламова, ставшего одним из ведущих актеров незлобинской труппы, В числе его ролей в этом сезоне были Иванов в пьесе А. Чехова, Иоганн в «Одиноких», Левборг в «Гедде Габлер». Актер в «На дне», Освальд в «Привидениях». Уже в 1902 году сюда перешли артисты Московского Художественного театра М. Роксанова и Н. Михайловский.

В сезон 1905/06 года часть актеров менялась. Ушли бывшие артисты Художественного театра. Были ангажированы: Н. Д. Борская, А. А. Гаршина, И. И. Гедике, Е. Е. Евгеньева-Петипа, Л. М. Добровольский, С. А. Тарасов, А. Э. Шахалов, режиссер А. И. Тунков.

Работа в незлобинском театре была весьма напряженной. В течение сезона ставилось громадное количество пьес — около шестидесяти. Большинство из них играли только один-два раза в сезон. Примерно половину из них ставил К. Незлобии, а другую — К. Марджанишвили.

Вот каков календарь постановок К. Марджанишвили за первый месяц его работы в Риге.

19 сентября — «Воевода» А. Островского,

21 сентября — «Иванов» А. Чехова,

26 сентября — «Бригадир» Д. Фонвизина,

1 октября — «Доходное место» А. Островского,

3 октября — «Таланты и поклонники» А. Островского,

7 октября — «Тартюф» Мольера,

8 октября — «Красная мантия» Э. Брие,

10 октября — «Христианин» З. Журавской,

14 октября — «В санатории» Л. Фульды.

Итого девять постановок в течение четырех недель, не считая одноактных водевилей, дававшихся дополнительно после спектаклей. Такой теми работы был возможен только потому, что большинство пьес было хорошо известно режиссеру и актерам, и они в них уже раньше выступали. Все же понятно, что в таких обстоятельствах творческие замыслы режиссера полностью осуществляться не могли.

{410} К. Марджанишвили дебютировал в Риге постановкой «Воеводы» А. Островского. Премьерой пьесы, которая в Риге еще не ставилась, открывался сезон. Русская, латышская и немецкая критика единогласно признала спектакль прекрасной рекомендацией режиссера. Отмечалась тщательность режиссерской работы, особенно в массовых сценах. Неоднократно можно было читать в рижских газетах, что «массовые сцены делают большую честь искусству режиссера К. А. Марджанова», и другие подобные отзывы. Удаче спектакля «Воевода» способствовал художник театра Н. Игнатьев, создавший привлекательные движущиеся виды Волги в третьем акте.

О следующей постановке — «Иванове» А. Чехова критика писала, что «режиссерская часть обнаружила себя в прекрасном свете» и что «пьеса была разыграна концертно». Рижская театральная критика вскоре признала, что «у г. Марджанова несомненный режиссерский талант».

Среди его лучших постановок в Риге следует отметить «Катюшу Маслову» (инсценировку романа Л. Толстого «Воскресение») с М. Роксановой в заглавной роли, «Привидения» Г. Ибсена с А. Харламовым в роли Освальда, «Гамлета» В. Шекспира с Ф. Строгановым в заглавной роли, «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса, «Вильгельма Телля» Ф. Шиллера с Л. Добровольским в заглавной роли, «Бешеные деньги» А. Островского с Е. Евгеньевой-Петипа в роли Лидии, «Дядю Ваню» А. Чехова, «Отца» А. Стриндберга с С. Тарасовым в главной роли.

К сожалению, рецензенты не потрудились подробнее разобраться в особенностях творческой работы режиссера, так что мы теперь имеем очень скудные сведения о том, как именно были поставлены тогдашние спектакли.

Особенно в заслугу К. Марджанишвили ставились массовые сцены и тщательная разработка бытовых деталей, создание сценической атмосферы, умелое использование световых и звуковых эффектов и т. д.

О «Гибели “Надежды”» в постановке К. Марджанишвили (премьера 22 февраля 1905 г.) «Рижский вестник» писал: «Обстановочная и постановочная часть отличалась далеко не заурядной тщательностью, натурализмом, точностью и внимательностью к бытовым особенностям. Режиссерские способности {411} К. А. Марджанова проявились во всем блеске… Стук дверей, завывание бури, прибой воли — все это сплелось в весьма хорошо обдуманный и артистически выполненный фон общей картины жизни. При таких условиях — это уже не мелочи, а составные части спектакля, тесно, неразрывно с ним связанные и с удивительной жизненностью его иллюстрирующие и в меру дополняющие».

После спектакля «Бешеные деньги» (премьера 21 сентября 1905 г.) рецензент той же газеты признал, что К. Марджанишвили обнаружил «чудеса искусства по управлению сценой, руководству ее работниками, вспомогательными средствами и аксессуарами», что постановка первого акта явилась почти «индийской магией и египетским чародейством в области постановки».

О «Вильгельме Телле» (премьера 27 октября 1905 г.) читаем: «Постановку и исполнение трагедии следует признать образцовыми: красивые и эффектные декорации, живописные оживленные массовые сцены, верный тон и превосходный ансамбль».

Крупнейшим явлением в театральной жизни Риги стала постановка «Дачников» (премьера 30 ноября 1904 г.) в присутствии автора.

В октябре — ноябре 1904 года М. Горький был в Риге. Под его наблюдением и пользуясь его советами, Русский театр возобновил «Мещан» и «На дне», которые имели огромный успех уже в предшествующие сезоны. Присутствие автора на октябрьских спектаклях в Русском театре вызвало бурные овации, которые приобрели характер демонстрации в честь буревестника грядущей революции.

Начались репетиции новой пьесы Горького «Дачники». Рига была первым после Петербурга городом, где ставились «Дачники». Горький наблюдал за работой коллектива, и К. Марджанишвили имел тесный контакт с ним. Результаты были великолепны: спектакль имел такой успех, какого Рижский Русский театр никогда до тех пор не знал; автор сам был очень удовлетворен постановкой. В марте 1905 года, после окончания сезона в Риге, незлобинская труппа под руководством К. Марджанишвили с успехом гастролировала в Москве, показывая там «Дачников». Имя К. Марджанова приобрело широкую известность.

Горьковские спектакли стали вехой в развитии латышско-русских театральных связей. Накануне революции 1905 года в {412} латышском театре обострялась борьба различных направлении, непосредственно связанная с борьбой прогрессивных и реакционных сил в общественно-политической жизни. Творчество Горького, имевшее громадный отзвук в Латвии, и яркие спектакли его пьес в Русском театре, вызывавшие революционные демонстрации, помогли укрепиться реализму в латышской литературе и искусстве. Латышские режиссеры и актеры в это время, особенно в сезон 1904/05 года, когда проходили горьковские спектакли, с огромным вниманием следили за творческой работой своих русских коллег, пытливо изучали их творческий метод, старались уловить черты того нового, что принесли с собою ученики К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, учились их реалистическому мастерству. Вместе с именами лучших русских актеров имя К. Марджанова среди латышской театральной общественности произносилось с величайшим уважением.

Период первой русской революции стал новым важным этапом в развитии латышского прогрессивного театра. В дни революции сцена стала трибуной, актер вышел на площадь, на огромных массовых митингах звучал его голос. Там латышский актер видел рядом с собою русского актера и талантливого сына грузинского народа К. Марджанишвили. Все дальнейшее развитие латышского прогрессивного театра опирается на традиции, заложенные в период революции 1905 года в тесной связи с освободительной борьбой народа и под плодотворным влиянием передового русского искусства, одним из талантливых представителей которого в Латвии тогда являлся К. Марджанишвили.

## **{****413}** В. Хорол К. А. Марджанишвили на украине в 1907 – 1908 гг.

В конце XIX века в Киеве возник первый стационарный русский драматический театр. Организатором его был талантливый режиссер и актер Николай Николаевич Соловцов.

Уже через три года после открытия театра в Киеве В. И. Немирович-Данченко, говоря о провинциальных театрах дореволюционной России, выделил театр Н. Н. Соловцова, как театр подлинного творческого ансамбля, высокой культуры. «В Киеве есть театр в смысле постоянного, хорошо поставленного театрального дела, где общий ансамбль дружный, серьезный и сохраняющий смысл и красоту произведения», — писал он.

Искусство актеров этого театра отличалось большим мастерством. Большей частью это были люди с именами, известными далеко за пределами Киева. Так, артисты И. П. Кисилевский, лучший Скалозуб конца XIX века, Н. П. Рощин-Инсаров, известный как замечательный исполнитель роли Чацкого, Е. Я. Неделин, Т. А. Чужбинов, А. А. Пасхалова, М. М. Глебова, М. И. Велизарий, Варвара Немирович считались красой русской провинциальной сцены.

{414} Реалистический театр Соловцова утвердил свой творческий метод на высоком в художественном и идейном отношении драматическом материале. На соловцовской сцене ставились лучшие образцы русской и западноевропейской классики, лучшие драматические произведения современных театру русских и зарубежных авторов.

Театр Соловцова завоевал признание неспроста: это был театр подлинных мастеров сцены, воплощавших замечательные произведения передовых драматургов.

Антреприза Н. Н. Соловцова закончилась в 1906 году, когда театр с установившимися традициями и с сыгравшимся актерским ансамблем почти в полном своем составе перешел к антрепренеру Дувану-Торцову.

В первом же году своей антрепризы Дуван-Торцов начал переговоры с молодым в то время, но уже завоевавшим значительную известность режиссером К. А. Марджановым (Котэ Марджанишвили). Дуван-Торцов справедливо оценил его значение для театра: передовой, высококультурный, со смелой творческой мыслью, страстно влюбленный в театр молодой режиссер Марджанов был подлинной «находкой» для киевского театра, нуждавшегося тогда в твердой режиссерской руке.

И Константин Александрович Марджанов осенью 1907 года возглавил труппу киевского драматического театра «Соловцов».

Как известно, на рубеже XIX и XX веков родился Московский Художественный театр, завоевавший умы и сердца тех актеров и режиссеров дореволюционной России, которые стремились создать яркие, художественно впечатляющие спектакли.

В числе молодых, с горячим сердцем и острым умом, последователей и поклонников Московского Художественного театра был К. А. Марджанов.

Его режиссерская работа в начале нынешнего века в Незлобинском театре в Риге с талантливой постановкой «Дачников» Горького вызвала к нему большой интерес со стороны театральной общественности. На «Дачников», привезенных в дни революции 1905 года из Риги в Москву, «собралась вся художественная Москва. Спектакль имел необычайный успех. Марджанову устроили овацию».

{415} С первых же дней работы в театре «Соловцов» Марджанов начал борьбу за внутритеатральную дисциплину, считая, что организованность и собранность актерского коллектива являются гарантией и его творческого единства. Он показал себя человеком бурной мысли, не знающим границ в полете творческой фантазий. Уже ко времени прихода в театр «Соловцов» он сформировался как мастер с большим, размахом.

К. А. Марджанов начал свою деятельность в Киеве с постановки «Трех сестер» Чехова.

Будучи всегда режиссером «исканий», являясь истинным художником, не удовлетворяющимся обыденным, привычным в искусстве, Константин Александрович и тут проявил свою яркую индивидуальность.

По инициативе Марджанова в Киевском соловцовском театре была сооружена вращающаяся сцена, на которой и было поставлено замечательное чеховское произведение.

Оформление «Трех сестер» сразу приковало к себе внимание публики.

Уже в первом акте зрителям открывался великолепный пейзаж запущенного сада. На фоне этого пейзажа выступал угол провинциального барского дома, окнами выходящего в сад. В окнах видны были движущиеся силуэты обитателей дома и их гостей. Медленным поворотом сцены открывались «четвертая стена» и внутренний вид. И первые монологи сестер слышны были изнутри дома. По мере развития действию перед зрителями раскрывались все новые уголки интимной жизни — комнаты, разной величины и по-разному обставленные, которые свидетельствовали о вкусах и личных чертах «хозяина» того или иного уголка. Зрители все больше включались в жизнь дома Прозоровых и в течение спектакля жили страстями этой семьи.

В прессе сообщалось: «Новый режиссер г. Марджанов, ученик. Станиславского, намеревается создать в Киеве “Художественный театр”. Все внимание режиссера обращено на обстановку и на передачу жизненного настроения. Идея, безусловно, очень ценная. Можно надеяться, что талантливый режиссер, творчество которого способствовало отображению искреннего настроения, подлинной жизненной правды в спектакле “Три сестры”, постарается избавиться от тех промахов, которые были в данном спектакле. А творчество тут было настоящее, искреннее: режиссеру удалось соединить игру всех актеров {416} в один общий аккорд, издающий слитный звук тоски наболевших душ “трех сестер”, рвущихся в Москву — к ясной, свободной жизни».

Однако увлекала не только обстановка, не только внешняя сторона постановки. Увлекала раньше всего игра актеров — искренняя, простая, непосредственная и глубоко проникновенная. Так, Пасхалова-Маша производила такое сильное впечатление, что, по мнению зрителей, «лучшую Машу трудно себе представить».

Художественно тонко, с подлинным чеховским драматизмом развивала образ Ирины артистка Чарусская: сначала молодая девушка очаровывала бьющей ключом жизнерадостностью, а в финале искренне волновала своей глубокой драмой.

Большую чеховскую мысль несли и исполнители ролей Вершинина (артист Багров) и Тузенбаха (Орлов-Чужбинин). Их игра отличалась духовной силой, сердечностью.

Блестящий образ глухого Ферапонта создал молодой тогда артист Степан Кузнецов.

Невзирая на то, что Марджанов, режиссируя этот спектакль, стремился сценически его осуществить в полном соответствии с намерениями автора, он все же вызвал не мало нареканий со стороны зрителей, обвинявших его в преклонении перед декоративными деталями, в излишнем уточнении обстановки и элементов быта. В этом Марджанов следовал за МХТ, который в то время и, кстати, в постановке той же пьесы, воспроизвел в точности быт.

Однако все нарекания, вызванные декорациями, тонули среди похвальных отзывов о том, что Марджанов добился правдивой и художественно яркой игры исполнителей, что спектакль по-настоящему взволновал.

Вслед за чеховским произведением К. А. Марджанов ставит ибсеновские пьесы.

«Борьба за престол» была первой пьесой норвежского писателя, воплощенной режиссером Марджановым на сцене киевского Соловцовского театра.

Эта вторая постановка молодого режиссера заставила замолчать врагов «новаторства». В спектакле «Борьба за престол» Марджанов проявил тонкое художественное чутье, ум и высокую театральную культуру. В прессе тогда отмечалось: «Эта пьеса представляет богатый материал для режиссера, и г. Марджанов его использовал должным образом. Постановка {417} “Борьба за престол” произвела благоприятное впечатление, хотя были и некоторые дефекты».

В этом спектакле действенно были переданы дух времени и колорит места. Во всех эпизодах чувствовалась древняя Норвегия. Дух норвежских сказаний, старинных саг витал в этом спектакле. И это ощущалось как в оформлении, так и в игре актеров.

К. Марджанов сделал некоторые сокращения, что вызвало недовольство у ряда рецензентов.

Большое впечатление оставляла вдумчивая и проникновенная игра актеров.

В оформлении спектакля новизна заключалась в замене писанных холстов объемными декорациями.

Введение объемной декорации — новинки в театре того времени — несколько смутило привыкших к «старине» рецензентов. Корреспондент журнала «Театр и искусство» в своей рецензии, посланной из Киева, писал: «Люди, сведущие в истории архитектуры, уверяют, что деревянный дворец короля был построен на нашей сцене в старославянском стиле». Можно сомневаться в справедливости этого замечания, ибо деревянные постройки характерны и типичны для древней Норвегии, и к тому же иконографический материал свидетельствует о верном воспроизведении старинной норвежской архитектуры на соловцовской сцене.

Вслед за «Борьбой за престол» К. А. Марджанов ставит «Привидения» Ибсена.

Как известно, постановка «Привидений» в ряде стран Европы вызвала много споров и суждений. Приверженцы «натуралистической» школы видели в пьесе торжество этого направления, якобы характерного для творчества Ибсена.

К. А. Марджанов категорически отбросил эту мысль. И спектакль был осуществлен реалистически. В поведении Освальда не было и намека на «клиницизм», что чаще всего подчеркивали многие исполнители этой роли. Конечно, трудно предположить, что в постановке «Привидений» в те годы режиссеру удалось вскрыть всю глубину социального конфликта ибсеновского произведения. Спектакль скорее был решен как глубокая психологическая драма, как драма несчастной женщины, {418} всю свою жизнь подвергавшейся моральному унижению в затхлой атмосфере семейных условностей. Этим была обусловлена драма Освальда. Но следует отметить, что марджановское понимание спектакля приводило к правильному резонансу. Не зря в прессе того времени отмечали, что «основная идея — деспотизм общественного лицемерия… всякое свободное движение сердца считается преступлением… Драма Освальда — только неизбежный вывод из всего строя этой мрачной, лживой, угнетающей свободу человеческого духа общественности». Бесспорно, что в спектакле «Привидения» в киевском театре прозвучало общественное обвинение буржуазии. Становилось ясно, что драма фру Альвинг и сына ее Освальда — типичное явление в буржуазном обществе.

В роли Освальда дебютировал молодой талантливый актер Горелов — сын знаменитого В. Н. Давыдова. Рецензент нашел, что Горелов, изображавший Освальда, оказался актером, способным провести эту трудную, изобилующую соблазнами роль с редкой законченностью. «Его исполнение было сильным без преувеличения и потрясающим внутренней силой драматизма, а не обилием пугающих воображение клинических подробностей прогрессивного паралича».

Глубокая трагедия женщины, вынужденной лицемерить в условиях тупых норм буржуазной морали, была великолепно воспроизведена исполнительницей роли фру Альвинг — актрисой Токаревой.

«Ее исполнение было полно внутренних достоинств, тонкого артистического понимания особенностей роли, — писал рецензент. — Никаких крайностей, поразительная экономия внешних средств исполнения и в то же время яркая и полная картина психологического состояния этой много пережившей женщины».

Большое впечатление произвел спектакль и своей постановочной стороной: все сцены спектакля шли на фоне мрачных серых тонов. Мелкий дождь однотонно бил по стеклам окон, чем усиливалось гнетущее настроение; и только в финале спектакля за окном наступал рассвет и появлялось солнце, как разительный контраст с тем, что происходило до этого на сцене. «Декорации и световые эффекты были чрезвычайно реальны и великолепны», — с восторгом указывал корреспондент газеты «Рада». К его мнению присоединились и другие ценители, писавшие, что «спектакль как в смысле исполнения, {419} так и в смысле постановки произвел великолепное впечатление».

Уже первые спектакли, поставленные Марджановым в Киеве в 1907/08 году, отличались своей художественностью и глубиной режиссерского замысла. Становилось ясно, что во главе театра — мыслящий художник. «На режиссерскую часть обращено должное внимание и во главе ее поставлен, по-видимому, талантливый и интеллигентный человек. Об этом свидетельствуют хотя бы увлечения и ошибки г. Марджанова — не ошибается только тот, кто ничего не делает».

Приход К. А. Марджанова к соловцовцам оказал общее благотворное влияние на киевский театр, в котором до этого отсутствовала внутренняя дисциплина; нередкими явлениями бывали отказ от ролей накануне спектаклей, капризы, передряги в труппе. Общее впечатление было такое, что в киевском театре нет опытного, волевого организатора-руководителя. К. А. Марджанов сразу влил свежую струю в жизнь театра. «“Железная дисциплина”, насаждаемая в труппе Дувана-Торцова новым режиссером г. Марджановым, надо думать, принесет для дела благие результаты», — писали в то время друзья киевского драматического театра.

Марджанов установил в театре строгий режим. Знакомясь с труппой, он сразу ее предупредил, что «отдается режиссерству всей душой и не выносит безразличного, халатного отношения к сцене» и что он просит с максимальным вниманием относиться к его указаниям, ибо «он очень горяч и могут произойти всякие недоразумения».

Молодой режиссер действительно всецело отдался взятым на себя обязанностям. Актеры с благодарностью вспоминают, как содержательно велись репетиции в театре: К. А. большей частью сам читал пьесу, подвергая произведение содержательному анализу, делал замечания по отдельным ролям, объяснял характер отдельных образов, указывал тон, в котором должна вестись пьеса, рисовал детали костюмов и т. п.

Актеры поняли, что в лице К. А. Марджанова они ветре-гили высокоталантливого и умного организатора. Работа в театре приобрела новую сосредоточенную направленность.

Добившись перелома в соблюдении актерской дисциплины, новый режиссер начал борьбу за уменьшение количества постановочных новинок. До Марджанова в театре «Соловцов» {420} число месячных новинок доводилось до баснословной цифры двенадцать и более.

Новый режиссер начал добиваться уменьшения этого числа первоначально наполовину, а в дальнейшем задался целью довести количество премьер в месяц до четырех. Такая мысль, естественно, указывает на желание Марджанова поднять на должную художественную высоту постановки, тщательнее их репетируя и глубже проникая в детали спектакля.

Уже через неделю после начала марджановского сезона в театре начали давать воскресные утренники, на которых известные в Киеве литераторы и искусствоведы читали перед началом спектакля лекции. В этих лекциях освещался творческий путь того автора, пьеса которого шла в этот день на сцене. Нередко эти же лекторы останавливались и на актерском исполнении в даваемом спектакле. Воскресные утренние постановки были рассчитаны в основном на учащуюся молодежь. Не зря эти спектакли-лекции назывались в среде гимназистов и студентов утренними «университетами».

Несомненный интерес представляла тематика этих утренников: первый был посвящен вопросу о взаимоотношении театра и жизни. Лекцию читал приват-доцент киевского университета де ли Барт. Сценические иллюстрации были составлены из отрывков пьес: «Сирано де Бержерак» Ростана, «Гамлет» Шекспира, «Лес» Островского, шел «Театральный разъезд» Гоголя.

Лекция на тему «Театр и жизнь в России в конце XVIII века» сопровождалась сценическими иллюстрациями из спектаклей «Недоросль» Фонвизина, «Урок дочкам» Крылова, «Ябеда» Капниста.

Чрезвычайно оригинальные темы избирал для своих воскресных лекций проф. И. М. Стешенко: «Разумный смех — начало обновления», «Красота — в правде», после которых ставили полностью «Ревизора» Гоголя, а после его лекции «Герои тьмы» шел спектакль «Бедность не порок» Островского.

Часто привлекался к чтению лекций перед воскресным утренним спектаклем очень популярный в то время среди киевской передовой интеллигенции Г. В. Александровский. Большим успехом пользовались его выступления на темы «А. Н. Островский как драматург и как изобразитель русской жизни» со спектаклем «Доходное место» Островского; «Творчество Чехова», после чего ставили пьесу «Три сестры».

{421} Блестяще читал киевской учащейся молодежи лекции известный рецензент и литературный критик В. А. Чаговец: «Лев Николаевич Толстой» со спектаклем «Власть тьмы», «Фридрих Шиллер» — с показом «Разбойников».

В противоположность господствовавшему в киевских театральных кругах того времени мнению, К. А. Марджанов считал, что утренние спектакли должны идти на таком же исполнительском уровне, как и вечерние. Поэтому в воскресных утренниках участвовали те же актеры-мастера, что и в вечерних представлениях. А отсюда, естественно, такое же высокое художественное исполнение.

Любопытна рецензия на спектакль «Разбойники», шедший утром 5 февраля 1908 года после лекции о творчестве Шиллера.

«Все артисты, и не только те, в руках которых были главные роли, отнеслись к классическому произведению с должным уважением. Достаточно сказать, что “Разбойники” шли без суфлера и разыграны были так стройно, что можно пожалеть о вечерней публике, которая не видела этой классической вещи в таком достойном исполнении.

Г. Смирнов в роли Франца заслуживает самой лестной похвалы.

Возродился в “своей роли” и ветеран соловцовской сцены Борисов — старик Моор.

В благодарной роли Карла Моора был очень хорош артист Орлов-Чужбинин — любимец молодой аудитории.

В эпизодических ролях выделялись Кузнецов, Волховский, Берсенев, Лукьянов, Леонтьев.

Единственная женская роль Амалии нашла себе достойную исполнительницу в лице Болотиной, которая провела ее в прекрасных искренних, лирических тонах.

Вообще нужно сказать, что это блестящий спектакль».

Главный режиссер Соловцовского театра искренне заботился о культуре молодежи и неустанно следил за репертуаром и актерским исполнением утренних постановок. В январе 1908 года он выступил со статьей о значении и цели утренних представлений для учащейся молодежи, в которой делился своими мыслями об этих постановках с киевской общественностью. В этой статье он сообщал, что намеревается «на утренниках давать такие спектакли, которые познакомят молодежь с основными этапами развития русской и европейской драмы». Это выступление в прессе главного режиссера {422} киевского театра нашло самый сочувственный отклик среди прогрессивной интеллигенции Киева.

Новаторство Марджанова проявилось и в совершенно-уникальных явлениях театральной жизни царской России. Известно, что бенефисы получали видные актеры, заведующие музыкальной частью театра, иногда кассиры и суфлеры. К. А. Марджанов же начал практиковать в киевском театре также бенефисы для начинающих актеров, для статистов труппы и для капельдинеров.

Ясно, что бенефисы эти мог ввести только человек демократических взглядов, каким и был К. А. Марджанов.

Совершенно непривычными для театра дореволюционного времени были спектакли, в которых выступали преимущественно молодые актеры, то есть такие спектакли, какие мы теперь называем «молодежными». В противовес «обычаю» Константин Александрович специально для того, чтобы дать возможность молодым актерам проявить свое творческое лицо, устраивал спектакли с участием в основном молодых исполнителей при очень небольшом числе актеров с опытом и известных. С успехом шел такой «молодежный спектакль», как «Юность» Макса Гальбе, в котором участвовали все молодые актеры театра: Л. О. Лесная, И. Н. Берсенев, А. Г. Крамов, С. Л. Кузнецов, П. И. Леонтьев. Здесь развернул свой талант Степан Кузнецов, завоевавший в дальнейшем большую славу как в дореволюционном театре, так и в советском.

По справедливой характеристике, какую давали Марджанову все, кто сотрудничал с ним в театре того времени, он обладал тонким вкусом, чутким и развитым пониманием современных ему успехов и целей сцены, отчетливым знанием ее условий и технических возможностей.

Эта характеристика в значительней степени подтверждается репертуаром Соловцовского театра сезона 1907/08 года, хотя нельзя утверждать, что в идейном и художественном отношении он был совершенно безукоризненным.

Из русской классики ставились «Ревизор» Гоголя, «Горе от ума» Грибоедова, «Доходное место», «Бедность не порок», «Женитьба Бальзаминова», «Женитьба Белугина» Островского, «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого, «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина, «Власть тьмы» Л. Толстого, «Три сестры» и «Свадьба» Чехова. Из зарубежной классики у соловцовцев шли: «Гамлет» Шекспира, «Разбойники» и «Дон {423} Карлос» Шиллера, «Уриэль Акоста» Гуцкова, «Лорензаччо» Мюссе.

Значительное внимание уделяет Марджанов Г. Ибсену, который в те годы пользовался особой популярностью на русской и западноевропейской сцене. Из ибсеновского литературного наследства в киевском театре в 1907/08 году Марджанов помазал «Борьбу за престол», «Бранда», «Привидения», «Доктора Штокмана» и «Гедду Габлер».

К. А. Марджанов был человеком горячего и «мятущегося» ума. Естественно, что он не мог бы стоять в стороне от боровшихся в то время направлений и течений в области искусства.

Известно, что первое десятилетие XX века характеризуется появлением ряда новаторов в области театрального искусства, стремившихся реформировать существующий театр. Яркими деятелями этого направления были К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, поставившие перед собой сложную и благородную задачу — преодолеть рутину старого театра.

В то время не легко было сразу разобраться в том, какой путь приведет к торжеству правдивого искусства. Борьба направлений, театральных мировоззрений и стилей стала и борьбой сценических форм, борьбой конкретных театральных произведений.

Многие в течение длительного времени метались в поисках нового пути, подпадая нередко под влияние таких идей, которые они принимали за проявление «революционизирования» театра. И лишь со временем им удавалось постичь порочность или ограниченность этих мыслей.

К. А. Марджанов сразу загорался и, подчиняясь своему огромному темпераменту, нередко подпадал под влияние того или иного художника, театрального деятеля, мыслителя, в котором он впоследствии нередко сам разочаровывался. Но разочарование далеко не всегда следовало тотчас же за увлечением. Поэтому в киевском театре в 1907/08 году в ряде постановок Марджанова ощущалось влияние таких мнений, которые утверждали, что «сцена должна быть картиной, а актер — только своеобразным красочным пятном на ярком декоративном фоне».

Первое десятилетие XX века характеризуется также и появлением {424} в театре драматургов-декадентов. Их пьесы завоевывают на некоторое время определенное место в репертуаре.

Марджанов отдает дань времени и тоже начинает ставить такие пьесы. Поэтому на сцене киевского театра в марджановской постановке можно было увидеть пьесы драматургов-символистов. Сценическое воплощение этих пьес требовало «постановочной» выдумки и эффектной живописности. Эти условия нередко заставляли режиссера жертвовать во имя внешнего впечатления глубиной мысли.

В Соловцовском театре такими спектаклями были «Джиоконда» Д’Аннунцио, «Сестра Беатриса» Метерлинка, «Потонувший колокол» Гауптмана, «Саломея» Уайльда и другие произведения драматургов-модернистов.

Не пошел, к сожалению, Марджанов и против «моды» на произведения Ведекинда «Пробуждение весны» и «Дух земли», в которых в центре внимания автора стояла проблема пола.

Но в сценическом осуществлении и таких пьес Марджанов проявил свой незаурядный талант постановщика.

«Джиоконда» Д’Аннунцио была поставлена так театрально талантливо, что рецензент, справедливо возражавший вообще против произведений подобного рода, не смог скрыть свое восхищение режиссерской изобретательностью.

К. А. Марджанов поставил в Киеве в театре «Соловцов» также «Синюю птицу» Метерлинка, положив в основу этого спектакля сценическую трактовку «Синей птицы» Московского Художественного театра. Желание ставить «Синюю птицу» по замыслу МХТ, очевидно, было продиктовано единством мыслей и творческих устремлений в то время у создателей МХТ и у киевского режиссера.

Этот спектакль прошел с успехом. Марджанову пришлось согласиться на поездку с «Синей птицей» по ряду городов Украины, хотя он уже не работал в Киеве, а был главным режиссером Одесского городского театра.

Уже в первые годы своей самостоятельной режиссерской работы К. А. Марджанов успешно ставил произведения античных драматургов. В Киеве одной из наиболее ярких постановок античной драматургии была трагедия Еврипида «Ипполит». Оригинальной была ее трактовка Марджановым. В большинстве театров того времени в трагедии «Ипполит» в {425} образе Федры на первый план выдвигали преступность героини. Между тем, такое толкование противоречит мысли Еврипида. Марджанов же, великолепно знавший и глубоко понимавший античную литератору, отверг этот вариант. Актриса Пасхалова, исполнявшая роль Федры в полном соответствии с замыслом режиссера, вскрывала в воплощенном ею образе глубокую тоску, стыдливость, «чистую душу, сожженную пожаром страсти».

Артист Горелов в роли Ипполита создал яркий, незабываемый образ.

В прекрасно оформленном спектакле перед зрителями воскресала античная Греция. Красочными были массовые сцены в виде греческого хора. Глубокие и сильные эмоции вызывала музыка, специально для этого спектакля написанная.

Художественным вкладом в творческую сокровищницу соловцовского театра был спектакль «Лорензаччо» А. Мюссе. Громом аплодисментов сопровождалась сцена, в которой говорилось, что «если республиканцы, когда дело будет сделано, поведут себя как подобает, им легко будет утвердить республику, прекраснейшую из всех, которые когда-либо цвели на земле. Пусть только народ станет на их сторону — и все будет решено». Аплодисменты говорили о том, что эти значительные слова ассоциировались с русской действительностью 1905 – 1907 годов.

Киевский театральный критик того времени отмечал: «Чтобы объединить отрывочные по-шекспировски сделанные короткие сцены А. Мюссе, чтобы выдвинуть вперед народ, нужна очень крепкая и талантливая режиссерская рука. Марджанов — человек, способный хорошо поставить “Лорензаччо”, так как он полон вкуса, чуткого и развитого понимания современных успехов и целей сцены».

Актеры были увлечены замыслом режиссера и играли горячо и проникновенно. Лорензаччо играл Горелов. Указывалось, что актерское исполнение вообще было предельно правдивое. Играли все «с благородным пафосом, не переходившим за пределы самых строгих художественных требований», и особенно сильное впечатление производил исполнитель роли горячего патриота Филиппо Строцци, волновавший своей большой искренностью.

Спектакль был оформлен с тонким вкусом, сцену специально углубили для усиления впечатления перспективы. {426} К. А. Марджанов ввел «пролог», в котором выступал воодушевленный и взволнованный народ, расположенный скульптурными группами. Правда, в декорации чувствовалось излишнее увлечение зрелищностью.

Как и другие передовые режиссеры тех лет, К. А. Марджанов отмечал знаменательные даты выдающихся деятелей литературы и искусства особенно тщательно подготовленными спектаклями.

9 октября 1907 года в киевском театре, в связи с пятидесятилетием литературной деятельности Л. Н. Толстого, шла «Власть тьмы». На сцене была воспроизведена во всей своей неприглядности темная, забитая пореформенная русская деревня. Своей реалистической игрой актеры создали подлинно жизненные образы, вскрывая тонкие психологические нюансы характеров. Вместе с исполнителями Марджанов обдумал каждую черточку образа, каждую деталь сценического рисунка. В этой постановке К. А. Марджанов увлекся показом быта. Поэтому на сцену были выведены живая лошадь, утки, поросенок. Хотя отмечали, что декорации, костюмы, все аксессуары соответствовали рисуемым Толстым бытовым картинам, все же многие обвинили Марджанова в натуралистическом заблуждении. В значительной степени эти обвинения имели под собой основания.

Очень талантливый артист Смирнов, которому поручена была роль Никиты, писал, что своим успехом он обязан в первую очередь режиссеру Марджанову, который помог ему разобраться в сложном и вместе с тем интересном характере Никиты. И в результате совместной работы артист Смирнов создал яркий образ молодого, жизнеспособного крестьянского парня, «тронутого городом, наложившим на него печать разврата, но не убившим в нем окончательно доброго начала».

Э. Бескин писал о К. А. Марджанове, что «радостная, яркая, именно почти до физической боли заостренная красочно-эмоциональная насыщенность его режиссерского творчества» восхищает.

Эта особенность режиссерского почерка К. А. Марджанова бесспорно выделяла его из большинства режиссеров того времени.

Своеобразие режиссерского мышления и видения давало возможность Марджанову даже самые посредственные пьесы так осуществлять сценически, что получался запоминающийся спектакль.

{427} Так, постановка «Колдуньи» Е. Чирикова вызвала восхищение своей романтичностью и красочностью. Критик писал: «Нужно безгранично любить сцену, чтобы режиссер смог навеять столько поэзии тоски, лирики, таинственности, господствующих вокруг нас в природе, сколько дано в постановке “русской сказки” Е. Чирикова “Колдунья”. Мы укажем только на то, что сразу же бросается в глаза: смелое творчество режиссера Марджанова. Планировка, декорации, нюансы сценической техники, все это достойно высокой похвалы. Когда театр ищет форму, подсказанную содержанием пьесы, — он живой, он творит».

На фоне русской природы, наполненной сказочностью, порождаемой народными поверьями, разыгрывалась реальная жизненная драма такого бытового явления, как «снохачество». В мягких, эпически спокойных тонах сказки вырисовывалась ужасающая быль злополучной деревенской действительности.

В спектакле «Колдунья» К. А. Марджанову удалось художественно переплести реальное со сказочным, причем жизненное, действительное брало верх над нереальным, выдуманным.

Декорации, написанные художником Андрияшевым в билибинском стиле, были по единодушной оценке великолепны.

«По-своему» поставил главный режиссер киевского театра и другую пьесу Е. Чирикова — «Марию Ивановну». Во многих театрах России эта пьеса решалась как бытовая мелодрама. У Марджанова «Мария Ивановна» прозвучала совсем по-иному. В его реалистическом спектакле была осуждена скудость обывательского духа.

В каждом литературном материале Марджанов умел разглядеть «рациональное зерно», творчески взрастить его, развернув при этом неудержимый полет фантазии, — и в результате получалось великолепное сценическое произведение.

Марджановский сезон 1907/08 года в Киеве показал необычайное разнообразие творческих замыслов и идей, которые роились в уме и теплились в сердце молодого режиссера. Однако трудно определить преобладающую идейную линию творческой направленности Константина Александровича в это время: правильнее будет сказать, что он постоянно «искал», грезил о более ярком, более правдивом, более совершенном искусстве театра.

Марджановский сезон в киевском театре остался в памяти зрителей как время спектаклей, созданных замечательным {428} художником с «мятущимся» творческим духом, с огромным художественным темпераментом и неудержимой буйной фантазией.

Этот театральный сезон в Киеве не был для К. А. Марджанова годом одного лишь победного марша: это был год побед и поражений, творческих взлетов и суровых падений. Но вместе с тем это был год движения художника к творческим вершинам, к признанию.

По окончании театрального сезона 1907/08 года К. А. Марджанов распрощался с Киевом и принял предложение одесского антрепренера М. Ф. Багрова переехать в Одессу на должность главного режиссера городского театра.

### \* \* \*

Минуло с тех пор двенадцать лет. К. А. Марджанов занял почетное место среди самых талантливых режиссеров России.

И в пору приближения к своему творческому зениту Константин Александрович снова очутился в Киеве, но уже в революционном Киеве — сердце Украинской Советской Социалистической Республики.

В самом начале 1919 года — 15 марта — Марджанов решением Губревкома был назначен комиссаром всех киевских национализированных театров. Занимая ответственный общественный пост, К. А. Марджанов в то же время вел активную работу в театре им. Ленина (театр бывший Соловцова был переименован во Второй театр им. Ленина Украинской Советской Республики).

В тяжелые дни гражданской войны, в разгар борьбы с деникинскими бандами на Украине, К. А. Марджанов поставил в киевском театре одно из наиболее ярких произведений мировой классики «Фуэнтеовехуна» Лопе де Вега. Он избрал это произведение потому, что в то время еще не было своей революционной драматургии.

1 мая 1919 года состоялась премьера этого спектакля, шедшего сорок вечеров подряд при переполненном зрительном зале.

Спектакль «Фуэнтеовехуна» превратился в праздник молодого революционного театра, вдохновителем которого был {429} К. А. Марджанов, с восторгом встретивший Великую Октябрьскую социалистическую революцию.

«Радость игры, вакхическая радость красок, темперамент жизнерадостных людей, ощущающих жизнь всей полнотой человеческих чувств — сверкали, обжигали в театре. Это сделал поэт игры красок в театре — режиссер Марджанов, это сделал чудесный художник театра Исаак Рабинович» — вот какое впечатление оставил этот спектакль.

Главным героем этой замечательной марджановской постановки выступал народ. Народ негодовал, неистовствовал в своей борьбе против тирана. Народ смеялся, шутил, радовался, торжествовал свою могучую победу над деспотом.

Народные сцены были режиссерски сделаны так мастерски, что о них до сих пор с восхищением вспоминают очевидцы.

«Группы, в которых застывал народ, просились быть отчеканенными в скульптуре. Если бы это догадались сделать, не одну площадь в Испании можно было бы одарить чудесным произведением искусства».

В этом замечательном создании режиссера вся сцена играла, переливаясь всевозможными красками и огнями, играл каждый предмет, играла каждая ткань, в которую были облачены исполнители.

Тонкий вкус проявил также известный постановщик танцев М. М. Мордкин.

Душой борьбы народа против своих угнетателей выступает Лауренсия (артистка В. Л. Юренева). Она, бежавшая от насильников, призывает народ к восстанию, к мести. Непоколебимая и стойкая, как сталь, Лауренсия-Юренева в своей жажде мщения воодушевляет народные массы. И они, поддавшись непреодолимой силе воли Лауренсии, восстают.

Спектакль превратился в апофеоз революционной борьбы народа. Постановка «Фуэнтеовехуна» в Киевском театре им. Ленина была выдающимся явлением в молодом советском театре. Спектакль этот заражал верой в мощь народа, в его волю, в его единство.

Своей деятельностью в Киеве режиссер К. А. Марджанов оставил по себе светлую память. Глубоко чтимо украинским народом имя Котэ Марджанишвили (К. А. Марджанова) — {430} горячего энтузиаста передового театрального искусства, человека яркого и сочного таланта, художника большой и оригинальней мысли, отдавшего значительную часть своей жизни служению великому советскому искусству.

## **{****431}** Д. Алексидзе Народный артист Грузинской ССР Режиссерский профиль Котэ Марджанишвили

В утверждении реализма на грузинской сцене большую роль сыграли работавшие в разное время в Московском Художественном театре грузинские режиссеры — Котэ Марджанишвили и Вахтанг Мчедлишвили, Александр Цуцунава и Акакий Пагава, а также актер Ладо Месхишвили. Одни выделялись особенностями своего творчества, другие, сотрудничая с К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, были непосредственными участниками и свидетелями той огромной творческой работы, которая проводилась в Художественном театре и в существовавших при театре студиях, где вырабатывалась и создавалась известная «система». К. А. Марджанишвили и В. Л. Мчедлишвили — эти два талантливых режиссера сыграли большую роль в деле внедрения в грузинское сценическое искусство принципов реалистического театра и, главное, в деле популяризации и дальнейшего творческого развития профессиональной театральней культуры.

Преждевременная кончина В. Л. Мчедлишвили не дала ему возможности сделать для своей страны многого. Велика роль в этом отношении основоположника грузинского советского театра Котэ Марджанишвили.

{432} В. Л. Мчедлишвили при содействии одного из руководителей Малого театра и великого актера Александра Южина-Сумбаташвили был зачислен в труппу Художественного театра. Сначала он работает в качестве актера, а затем начинает режиссерскую деятельность под руководством Станиславского и Сулержицкого. С 1915 года он становится руководителем Второй студии Художественного театра. Студия эта была создана по его инициативе, и под его руководством был поставлен ее первый спектакль («Зеленое кольцо»). После этого спектакля театральная Москва признала В. Л. Мчедлишвили талантливым режиссером. В основе его педагогической и режиссерской работы лежит «система» К. С. Станиславского, талантливыми и активными пропагандистами которой были В. Л. Мчедлишвили и Е. Б. Вахтангов.

С первых же лет работы в Московском Художественном театре В. Л. Мчедлишвили старался привить в Грузии принципы сценической школы этого театра. С этой целью в 1909 году вместе с А. Цуцунава он решил создать в Москве Грузинскую драматическую студию. Эта мечта осуществилась только после установления Советской власти. Правительство Советской Грузии поручило В. Мчедлишвили организовать грузинскую театральную студию. С этой целью он приезжает в Грузию для отбора студийцев из талантливой грузинской молодежи. В грузинской студии, на Сретенке, преподавали такие выдающиеся деятели, как Сумбаташвили-Южин, Немирович-Данченко, Демидов, Цуцунава. В студии учились: И. М. Туманишвили, Ш. Асхабадзе, Г. Сулиашвили, М. Корели, Н. Годзиашвили, М. Журули, С. Гвелесиани и др. Но, к сожалению, после годичного существования студии преждевременная смерть В. Л. Мчедлишвили прерывает его большое и интересное начинание. Однако приехавшая из Грузии молодежь остается в Москве и продолжает учебу. В настоящее время многие из них — известные режиссеры и театральные деятели, многие создали немало интересных спектаклей как в Москве, так и на сцене тбилисских театров. Вместе с этим они воспитали немало одаренной молодежи для советского грузинского театра.

Имя известного режиссера К. А. Марджанишвили также связано с Московским Художественным театром. Он был приглашен Немировичем-Данченко уже как известный режиссер-новатор, который в разных городах России поставил ряд, интересных {433} спектаклей, в том числе пьесы М. Горького («Дети солнца», «Дачники» и др.). Интересно отметить, что его деятельность в Художественном театре совпадает как раз с периодом утверждения «системы» Станиславского и создания основ этого нового метода режиссерской и педагогической работы.

Молодым режиссерам В. Мчедлишвили и Е. Вахтангову представилась возможность работать в качестве помощников Котэ Марджанишвили.

«… Станиславский старался втянуть меня, — вспоминал Марджанишвили, — в свою работу. В эту пору он много работал над теорией актерского творчества. Его идеи о способе сосредоточенности актера (замыкание в круг), о делении роли на отдельные куски с ответами на вопросы: что я чувствую и что я хочу и т. д. мне многое открыли, и в дальнейшем не раз, при своей работе с молодыми актерами, я прибегал к основам теории, почерпнутой мной от К. С. Станиславского».

Большой интерес представляют воспоминания режиссера Н. Петрова. Они свидетельствуют, что Марджанишвили стал заниматься с группой молодежи Художественного театра по «системе» К. С. Станиславского, «и можно смело сказать, что много любопытного, интересного и творческого было в этих занятиях и, прежде всего, интересен был сам облик, сами, творческая суть темпераментного художника-режиссера К. А. Марджанова». Эти же воспоминания говорят о том, что К. Марджанишвили, занимаясь с молодежью для освоения элементов «системы» и пропагандируя ее еще в стенах Художественного театра, творчески решал этот вопрос, проводя и свои собственные взгляды.

Котэ Марджанишвили многое приобрел в период работы в Художественном театре. Он воспринял новый метод К. С. Станиславского, его «систему» и, по его собственному свидетельству, использовал этот метод в практической работе, в частности — в деле воспитания молодежи. Освоение «системы» происходило не механически, не формально. Так же как Евгений Вахтангов, Марджанишвили был независимым, своеобразным, оригинальным творцом. Именно эта независимость дала ему возможность создать в Художественном театре своеобразные, отличающиеся от других спектаклей, постановки, для которых характерной была романтическая приподнятость, театральность. Интересен документ, который говорит об {434} отношении Станиславского к Кон Марджанишвили, как к творцу, в тот период, когда он еще работал под его руководством. Вот что пишет Станиславский Немировичу-Данченко: «… Отчего у нас не вырабатывается самостоятельных деятелей, как администраторов, так и актеров, неужели мы их так давим? Это было бы так ужасно, что я готов застрелиться, чтобы не влиять так дурно на других. Мне кажется, что у Марджанова есть эта самостоятельность и инициатива».

На вечере, посвященном сорокалетию сценической деятельности К. Марджанишвили, была получена телеграмма от Художественного театра следующего содержания: «С радостью вспоминаем дни совместной с Вами работы, шлем Вам свои поздравления и лучшие пожелания. Ждем Ваших новых побед и крепко, дружески жмем Вашу руку. Немирович-Данченко. Станиславский».

Из этого документа ясно видно, каким авторитетом и независимостью пользовался К. А. Марджанишвили среди таких крупных мастеров, какими были К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко.

Известно также, что Станиславский назначил К. Марджанишвили сорежиссером Гордона Крега, когда тот ставил «Гамлета» на сцене Художественного театра.

По мнению К. Марджанишвили, актер прежде всего должен испытывать театрально-артистическую радость и исполнять порученную ему роль, не отягощая ее психологическими мелочами, а вести ее с артистической направленностью. По его мнению, там, где ослаблена творческая сила воли, — оптимистическое настроение немыслимо. Актер не должен быть подчинен драматическому материалу, он должен владеть литературным материалом, направляя его творческим огнем и силой воли к ведущей идее спектакля. В решении проблемы типичности сценических явлений и в обобщении их главным и основным для Марджанишвили было одно, что роднило его с К. С. Станиславским и с Художественным театром, это то, что в центре спектакля был человек, внешний и внутренний мир человека, неразрывное существование души и тела (по терминологии Станиславского). Из мемуаров Ушанги Чхеидзе мы узнаем, что когда К. Марджанишвили разъяснял ему характер Гамлета, то подчеркивал, что Гамлет прежде всего — человек. Правдивость чувств и настроений, естественность, то, что актер должен быть органично связан со сценой и его перевоплощение {435} должно служить идее, высшей задаче спектакля, это — главное в «системе» Станиславского. Этой основной задаче К. А. Марджанишвили никогда не изменял. Он хорошо понимал, что актер является центральной фигурой, душой и сердцем театра, а сцена — это среда, способствующая раскрытию его возможностей, фон, который должен помогать актеру в выявлении его душевных движений, дум, мыслей и чувств. Большая любовь к актеру, ансамблевость спектакля, высокий профессионализм, культура репетиций, соответствие формы спектакля его содержанию, необходимость каждодневной борьбы за драматургию, выражающую передовые идеи общественной жизни, — вот что составляло принципы Марджанишвили, приставшего из России, из Художественного театра.

Его блестящий спектакль «Овечий источник» Лопе де Вега, поставленный 23 ноября 1922 года, заложил основы грузинского советского театра. Этот спектакль был признан триумфом театрального искусства. Опираясь в основном на театральную молодежь, в которой К. Марджанишвили видел будущее советского грузинского театра, он одновременно с постановочно-режиссерской работой вел большую педагогическую работу, прививал актеру высокую профессиональную ответственность, пробуждал интерес к многосторонним знаниям, обогащал духовный мир молодежи. И в повседневной жизни он предпочитал общество молодежи, с удивительной охотой включался в ее круг и делался полностью ее сверстникам, разделяя с юношеской непосредственностью ее радости и веселье. В распоряжении К. Марджанишвили были актеры, окончившие курс театральной студии (студии А. Пагава и Г. Джабадари), а также талантливая молодежь, у которой не было ли театрального образования, ни сценической культуры. «В нашем поколении он нашел прекрасный материал: молодежь, увлеченную благородными идеями и жаждущую деятельности, — говорил У. Чхеидзе. — Мы нашли в нем руководителя, мастера огромного размаха, вооруженного большими театральными знаниями и опытом.

Наше поколение было тем условием и опорой, которые помогли К. Марджанишвили в возрождении и развитии грузинского театра… Большая разница была между ним и нами как в отношении театральной культуры, так и в возрасте. Он был законченный мастер, проработавший во многих больших театрах, мы же делали на сцене лишь первые шаги. Но эта {436} разница между нами с течением времени уменьшалась потому, что мы были подрастающим поколением и сравнительно быстро овладевали театральной культурой. Воспитание театральной молодежи происходило в процессе подготовки к спектаклям».

Это было, как говорил Станиславский, «шкодой на колесах». Другого пути и возможностей у К. А. Марджанишвили не было.

Я помню почти все спектакли этого интересного художника, которые он осуществил в Тбилиси. И надо сказать что каждая его новая постановка была связана с рождением нового актера. Так, например, «Овечий источник» выдвинул актеров Тамару Чавчавадзе (Лауренсия) и Акакия Васадзе (Менго), шекспировский «Гамлет» создал большого грузинского актера Ушанги Чхеидзе (Гамлет) и Верико Анджапаридзе (Офелия). Да разве только их? Каждый спектакль был достопримечательным ансамблем, в котором выявлялись талантливые актеры. Я не помню, чтобы участвующие в них актеры прибегали к театральным штампам, к ложному пафосу, к неоправданной «условной» театральности. Они жили на сцене всем своим существом, их творчество опиралось на настоящее «переживание». Они несли зрителю большую человеческую правду. А это ведь краеугольный камень «системы» Станиславского — переживание, а не игра настроений, как говорил Вл. И. Немирович-Данченко. «Подлинный театр — это непременно театр живого человека».

Эту традицию реалистического и, в частности, Художественного театра К. А. Марджанишвили прочно утвердил в грузинском советском театре. Но в то же время Марджанишвили понимал, что показ нового человека, борца за социалистическую революцию, за коммунизм, требовал совершенно нового творческого подхода. Для передачи глубоких чувств, и переживаний, рожденных революционной эпохой, нужен был актер, наделенный талантом, силой воли, техникой и мастерством. Поэтому он выявлял и воспитывал актеров такого типа. К. А. Марджанишвили глубоко учитывал природу грузинского человека, его эмоциональность, его огненный темперамент, быструю возбудимость. Он старался найти в грузинском народном творчестве лицо национального театра. По мнению Котэ Марджанишвили, актер, воодушевленный идеей спектакля, ее «высшей задачей», должен страстно, с увлечением, всем {437} своим существом действовать на протяжении всей своей роли и каждый спектакль должен превратиться для него и для зрителя в праздник. Актер — гражданин, актер — творец, виртуозно владеющий своим мастерством. В сценическом действии, как в искусстве вообще, К. Марджанишвили видел не фотографическое отображение жизни, а художественное отражение, сильно отличающееся от жизни и своеобразно обогащенное творческой фантазией художника. Его сценическая правда была значительно более острой, подчеркнутой и возвышенной, чем обыденная действительность, что, по его мнению, было главным, существенным.

Здесь подразумевается, конечно, идейно-тематическая концепция спектакля. Большое внимание уделял К. Марджанишвили расширению творческого диапазона актера — искусству перевоплощения. Он боролся с «амплуа» в его узком понимании. Актер должен уметь изображать совершенно противоположные образы. Котэ Марджанишвили с изумительной точностью умел правильно распределять роли, предвидеть возможности актеров. А это имеет исключительное значение для сплочения ансамбля. Вне же ансамбля совершенно невозможно судить о совершенстве сценического воплощения. Именно этим был силен Московский Художественный театр, когда совсем молодой коллектив «Царем Федором» противопоставил свое искусство такому сильному театральному коллективу, каким был тогда Малый театр с его плеядой великих актеров.

Именно это внимание к ансамблю решило судьбу молодого Художественного театра. Так и в Грузии К. Марджанишвили создал новый театр, основное ядро которого состояло из молодых актеров, и этот театр был силен своим ансамблем — режиссер опирался не на отдельных актеров, а на весь коллектив. Высокая культура репетиций и спектаклей, железная дисциплина, большая вера и любовь к своему театру, к его творческим принципам, высокая мораль и этика советского актера — эти качества растил и развивал в грузинском актере, на родной сцене К. Марджанишвили, воспитанный на великой русской театральной культуре.

К. Марджанишвили вырастил не только плеяду талантливых актеров, но и целую группу молодых режиссеров. Он принимал все меры к тому, чтобы своим крупным творческим авторитетом не затмить их, и, наоборот, создавал все условия {438} для выявления и развития их режиссерских данных и гордился своими молодыми коллегами. Эту благородную черту, по-видимому, воспитали в нем его учителя. К. С. Станиславский был в восторге от постановок спектаклей Е. Б. Вахтангова. И это было в то время, когда Е. Б. Вахтангов ушел из театра, которым руководил Станиславский. Несмотря на это, Станиславский гордился Вахтанговым, считал, и справедливо считал, его своим учеником. Но, как известно, спектакли Вахтангова в тот период были совершенно не похожи на спектакли Станиславского — ни репетициями, ни методом и направлением, ни результатами. Таким же был Марджанишвили в отношении к своим ученикам. Такова, вероятно, характерная черта, присущая большим художникам.

Знания и опыт, полученные в Московском Художественном театре и в театрах других городов России, К. Марджанишвили сочетал с типичными для грузинского театра национальными формами, с их характерным ритмом и пластикой.

«У всех есть свой самобытный театр. И как же возможно не иметь его нам, так любящим всевозможные зрелища, при нашем богатстве красочными обычаями, бытовыми традициями… А наши состязания певцов, хороводы, разделение хоровода на два соревнующихся между собой хора, песни дружков, ряженье. Сколько в этом театрального и оригинально-национального». Так писал Марджанишвили в 1924 году.

В этом отношении театр им. Руставели и талантливый ученик Котэ Марджанишвили — режиссер Сандро Ахметели пошли дальше. Отшлифовку сценической формы, пластику движений актера на сцене, выражавшую природу грузинского человека, он поднял на удивительную высоту. В поставленных им спектаклях актеры замечательно владели культурой сценического движения, в них вырабатывалось сценическое ощущение времени и пространства.

«Театр им. Руставели поразил Москву. Ей думается — и мне тоже, — что он выдвигается в первый ряд мировых театров». Автор этих слов — выдающийся деятель советской культуры А. В. Луначарский. Это — один из абзацев того маленького, состоящего из трех абзацев, письма — «Итоги», которое он опубликовал в 1930 году в газете «Вечерняя Москва». Что привело к этому выводу Анатолия Васильевича, мы знаем из двух других абзацев:

{439} «Это, во-первых, потому, что грузины представляют из себя замечательный актерский материал. Огромный темперамент, серьезность игры, легкость движений, выразительность мимики — необычайны. На всем этом лежит печать какой-то “девственности”».

«Во-вторых, причиной успеха является то, что чуткий и даровитый Сандро Ахметели сумел прекрасно почувствовать этот изумительный материал и работать в нем».

Характерные для спектаклей Котэ Марджанишвили «Овечий источник», «Уриэль Акоста» и «Гамлет» скульптурность, подчеркнутая театральность, ритмичность и пластичность нашли свое развитие в спектаклях его ученика Сандро Ахметели «Анзор», «Ламара», «Разбойники».

Я и мои коллеги как на сцене, так и в воспитании идущего нам на смену поколения стараемся глубоко изучить и развить наследие выдающихся мастеров грузинской советской режиссуры. Необходимы более смелые новаторские опыты в этом направлении. Здесь возможен творческий риск, но как в педагогике, так и в практической работе по созданию спектакля идти только проторенной дорогой в искусстве невозможно. Искусство, которое не способно шагать в ногу с современностью и откликаться на ее духовные запросы, заглядывая одновременно в завтрашний день, — мертво и ненужно. У К. Марджанишвили было очень глубокое Чувство современности и даже классические пьесы, поставленные им, были всегда проникнуты духом нашей современности. Был ли это «Гамлет» или «Овечий источник», «Дон Карлос» или «Строитель Сольнес», после его режиссерского монтажа и сценического решения пьеса становилась актуальной и волнующей современного зрителя. Рассматривая драматургическое произведение с точки зрения сегодняшнего дня, он всегда ставил ударения и его композиция выдвигала на передний план значимость темы. Не раз я слышал, будто бы К. Марджанишвили работал стихийно и бессистемно, что он опирался на импровизацию и слепую интуицию, что все он сочинял вместе с актерами в репетиционном зале, не проводя предварительной подготовки, что все его интересные режиссерские выдумки рождались в результате его блестящей фантазии и интуиции. Может быть, это отчасти так и было, роль интуиции режиссера и вообще всякого творческого работника, бесспорно, велика, тем более тогда, когда мы имеем дело с таким крупным художником, каким был {440} Котэ Марджанишвили. Но вместе с тем совершенно нельзя представить, чтобы большой художник создавал проникнутые высокой идейностью совершенные произведения, полагаясь только на интуицию, без наблюдения, глубокого изучения и анализа.

Я был в Москве, когда умер Котэ Марджанишвили. Тогда я учился в Театральном институте и с нетерпением ожидал премьеры спектаклей К. Марджанишвили, работавшего одновременно над двумя постановками: в Малом театре он ставил «Дон Карлоса», а в Музыкальном театре — «Летучую мышь». К великому нашему сожалению, он не дожил до этих спектаклей — внезапная смерть остановила сердце пламенного художника.

Как только стало известно о смерти Марджанишвили, мы, грузинские студенты, сейчас же пошли на его квартиру. Вместе с ним жил режиссер Серго Челидзе, который работал с Марджанишвили в качестве режиссера-ассистента в Музыкальном театре. Когда мы вошли в комнату, в которой стоял рабочий стол Константина Александровича, одно обстоятельство привлекло мое внимание. Ни столе, где было разбросано большое количество папирос удивительно больших размеров, которые он безостановочно курил, я заметил режиссерский экземпляр «Ромео и Джульетты» Шекспира. Текст пьесы был напечатан на машинке, рядом лежало множество остро отточенных красных и синих карандашей. Было видно, что К. Марджанишвили провел над этим экземпляром не одну ночь: на полях пьесы были его пометки. Он работал над монтажом пьесы, создавая партитуру будущего спектакля. Были перемещены сцены, отмечены музыкальные места, даже и некоторые мизансцены. И эту работу К. Марджанишвили проводил, будучи занят одновременно постановкой двух спектаклей, находя время для того, чтобы работать и над задуманным третьим спектаклем. Этот факт развеял в моем сознании ошибочный взгляд, будто бы К. Марджанишвили создавал все на репетициях, без подготовительной работы.

Никогда не забуду одного факта, который произвел на меня неизгладимое впечатление. Когда тело Котэ Марджанишвили лежало в одном из залов Малого театра, репетиции «Дон Карлоса» не прекращались, участники спектакля — ведущие актеры — Е. Гоголева, В. Аксенов, М. Ленин и другие решили довести до конца, завершить работу над этим спектаклем. {441} Марджанишвили довел работу почти до генеральной репетиции. Было решено выпустить спектакль через два‑три дня после похорон. Афиши в черных рамках извещали москвичей о дне премьеры. В день кремации тела К. Марджанишвили — это было примерно в час дня — вдруг открылись двери репетиционного зала и в траурную комнату вошел исполнитель главной роли (Филиппа) — М. Ленин. Он приблизился к гробу К. Марджанишвили, держа в руках лист роли. Он очень волновался, говорить ему было трудно. За несколько дней до этого, на репетиции, Марджанишвили сделал ему целый ряд замечаний по поводу монолога. И вот артист разработал его так, как требовал от него режиссер. Трудно было удержать слезы, когда артист стал читать этот монолог перед гробом своего учителя. Все присутствовавшие зарыдали. Актер читал свой монолог, замечательно, каждое слово его было волнующим, проникало в душу. Я уверен, что так он никогда не смог бы его еще раз прочесть.

Большое впечатление произвело выступление А. Луначарского. Мы, молодежь, с благоговением, затаив дыхание, слушали глубокие, умные слова его — человека большой культуры и вкуса. Он дал высокую оценку творчеству Марджанишвили, его роли в развитии русского театра.

Анатолий Васильевич — большой мыслитель-художник находил удивительные слова для того, чтобы обрисовать и охарактеризовать присутствующим творческий профиль Марджанишвили. Он закончил свою речь словами о двух режиссерах, чьи спектакли были похожи на праздники и торжество, — это были Марджанов и Вахтангов.

Эта мысль исчерпывающе характеризует значимость творческого труда Кота Марджанишвили, основную сущность, подливное кредо его режиссерского искусства.

## **{****442}** Александр Дейч Легендарный спектакль

У советского театра, рожденного бурным дыханием Октября, есть один легендарный спектакль, о котором нельзя забыть. Родиной его был Киев. Речь идет о постановке «Овечьего источника» Лопе де Вега, осуществленной К. А. Марджановым на сцене бывшего Соловцовского театра весной 1939 года.

Навсегда сохранятся в памяти дни этой замечательной весны, когда Киев, освобожденный от контрреволюционных банд, стал колыбелью советского театра на Украине.

В огромном семиэтажном доме на нынешнем бульваре Шевченко помещался Всеукраинский отдел искусств с различными комитетами, секциями и подсекциями. Здесь кипела с утра и до глубокой ночи живая, волнующая работа. И теперь встает перед глазами одна из многих комнат театрального комитета, именовавшаяся Репертуарно-теоретической секцией. Группа молодежи, пришедшая сюда из университетских аудиторий, искала в мировой драматургии пьесы, достойные занять место в репертуаре молодого советского театра. Ведь в театр пришел новый зритель — рабочий, красноармейский, крестьянский, и это обязывало к решительному пересмотру репертуара. Ведь на афишах все еще мелькали такие названия, как «Обнаженная», «Мечта любви», «Ревность». Всеукраинскому театральному {443} комитету было подучено идеологическое руководство театрами на Украине. Они были национализированы, я все киевские театры, в том числе и театр «Соловцов», стали государственными.

В ту пору и появился в Киеве большой режиссер и крупный театральный деятель — Константин Александрович Марджанов. Это был художник кипучего темперамента и необыкновенного обаяния. Киевляне помнили его еще по сезону 1907 – 1908 года. Молодой режиссер поставит тогда на сцене Соловцовского театра «Электру» Гофмансталя, «Женщину с кинжалом» Шницлера, «Власть тьмы» Л. Толстого. Для Марджанова это был период жадных поисков театральной правды. Он то обращался к античной трагедии (в несколько модернизированном виде) и воплощал древнегреческие образы в скупой условной постановке, то воспроизводил толстовскую драму, происходящую в темной, нищей русской деревне, с натуралистической точностью воссоздавая ее быт, выводя на сцену домашний скот: лошадей, коров, а также всякую другую живность. И каждый спектакль, поставленный Марджановым, вызывал оживленные толки и споры. Рецензенты киевских газет и журналов то хвалили Марджанова за творческую смелость, то резко порицали, не признавая его режиссерских экспериментов. Все это вносило в киевскую театральную жизнь необычайную остроту, и наиболее передовые актеры из труппы Соловцовского театра охотно поддерживали К. А. Марджанова; им было интересно работать с ним. Да и вообще актеры, работавшие с Марджановым в дореволюционном театре, в частности в «Свободном театре», созданном им в Москве, охотно шли за режиссером, увлекаясь его смелыми театральными экспериментами.

Однако режиссер-новатор в годы, предшествовавшие Октябрю, не мог себе найти настоящего места. Он мечтал о театре будущего, на сцене которого мог бы развернуть массовое действо и провозгласить новую великую правду.

Марджанов восторженно встретил Октябрьскую революцию. Сохранились знаменательные строки одного из его писем: «Великая русская революция и новый дух, которым одела она вселенную, вернули театр к его настоящим путям. Она дали ему огромное звучание, вернули ему все, чего он был лишен: его действенность, его активность, его ритм. Русский театр пытается создать массовое действо на улицах и площадях. Новый пульс бьет в жизни театра, он проявляется и не {444} сегодня-завтра станет твердо на обе ноги. Мы ждем этого, это нас заранее радует. Мы прогоним со сцены всяких филистеров и пойдем навстречу созданию радостного и великолепного синтетического спектакля».

Назначенный комиссаром бывшего Соловцовского театра и главным режиссером г. Киева, К. А. Марджанов с головой ушел в работу.

В апреле 1919 года началась подготовка к первомайскому празднику. Марджанов внес театральные элементы в праздничную жизнь города: по его проекту на Крещатике воздвигались триумфальные арки, пестро расписанные художниками, украшенные флагами и транспарантами. В самый день праздника на особых трибунах и сценических площадках разыгрывались интермедии, отражавшие исторические этапы международного рабочего движения. Перед зданием бывшей городской думы, где работал ревком, выступали поэты и актеры с чтением революционных стихов.

Важной задачей, поставленной украинским правительством, было создание к Первому мая 1919 года торжественного революционного спектакля.

Прежде всего надо было найти пьесу. Советская драматургия находилась в зачаточном состоянии. Существовали наскоро написанные агитки типа знаменитого «Великого коммунара» или аляповатые одноактные пьески. И тут-то пришла на помощь Репертуарно-теоретическая секция ВУТЕКОМа. Там работали М. П. Алексеев, Г. К. Крыжицкий, С. С. Мокульский и автор этих строк. Не могу вспомнить, кому пришла в голову счастливая мысль обратиться к «Овечьему источнику» Лопе де Вега. Марджанов сразу ухватился за эту идею. Мы раздобыли русский перевод драмы, выполненный С. А. Юрьевым и изданный еще в 1877 году в Москве в сборнике «Испанский театр».

Как известно, «Овечий источник» шел в свое время в Москве в Малом театре (премьера состоялась в марте 1876 г.). Ермолова играла Лауренсию. Драматическая цензура, конечно, ослабила, как могла, тему крестьянского восстания. Финал пьесы, повествующий о добром короле, который умиротворяет страсти и прощает крестьян, восставших против жестокого Командора, вполне устраивал царскую цензуру.

Разумеется, мы коренным образом переработали финал «Овечьего источника». Спектакль должен был кончаться мощной сценой народного восстания, победой народа.

{445} Передо мной лежит маленькая листовка, выпущенная Всеукраинским театральным комитетом. Она предназначалась для зрителя «Овечьего источника» и давала краткую биографию Лопе де Вега, а также характеристику его драмы. «В пьесе нет отдельных героев, — говорится в листовке. — Здесь вожди борются не за свои интересы, а за интересы всех своих сограждан. Радуется и тоскует, гибнет и побеждает весь народ, а не та или иная отдельная личность.

Вот почему именно теперь, когда театр снова стал достоянием народа, когда он снова призван отражать его мечте, страдания и надежды, эта старая пьеса, так ярко рисующая свободолюбивую и смелую народную душу, заново радует своей бодрящей верой в здоровые силы народа».

К. А. Марджанов, увлеченный мыслью создать подлинно народный, оптимистический спектакль, в небывало короткий срок — до первого мая оставалось лишь три недели — осуществил очень сложную, совсем необычную постановку. Не над забывать, что драматические актеры, воспитанные в условиях предреволюционного русского театра, почти не умели играть трагедийных ролей. Они были испорчены лжепсихологизмом дешевых декадентских пьес, где изображались страдания падших женщин или муки ревности. В. Л. Юренева — исполнительница роли Лауренсии — одна из любимых актрис киевской публики, впервые бралась за трагедийную роль.

Новые задачи, возникшие перед актерами, пугали их, ни в то же время зажигали энтузиазмом. Героическое жило не только на сцене театра во время репетиций «Овечьего источника», но и за стенами театра, на улицах и площадях города, дышавшего радостью победы молодой республики. В. Л. Юренева вспоминает в книге «Записки актрисы» о волнующих часах репетиций «Овечьего источника»: «Марджанов является на репетиции “Овечьего источника” охваченный вдохновением, а когда он горит, то зажигает все вокруг себя, я тогда работает быстро, строит сцену за сценой, делает это мастерски. Нам с Деевой Марджанов показал некоторые движения, например, как надо держать локти. И, право, в этих лихе согнутых локтях точно определился дух испанской пьесы. Мы мигом ухватили характер движения, отсюда явился и ритм речи, стремительный, упругий от деревенской свежести и ясности сердец».

Исполнительница роли Лауренсии, простой и пленительной деревенской девушки-испанки, как нельзя лучше подметила {446} здесь характерную черту режиссерской работы Марджанова. Он не любил мучительных рассуждений о характере той или другой роли и сидений за режиссерским столом. Быстро, почти импровизируя, он во время репетиции находил для актера какую-то деталь, которая становилась для того ключом к пониманию образа. Бывало, что этот ключ не подходил к актерской индивидуальности, и тут уже не помогали никакие отмычки. Так было с исполнением роли старика Эстевана (отец Лауренсии) талантливейшим Степаном Кузнецовым. Припоминаю, как на репетициях Марджанов неоднократно старался снизить романтико-патетический тон, необычный для Кузнецова, который тот почему-то считал господствующей краской для Эстевана.

«Степан Леонидович! — кричал Марджанов. — Да будьте не патриархом, а просто испанским крестьянином-стариком. Смотрите, какая у вас простая сердечная дочь, какие живые люди рати односельчане».

Кузнецов не принадлежал к числу тех актеров, которых режиссер мог легко переубедить. Как выпадал он из общего плана «Ревизора» в МХАТ, играя Хлестакова, так и здесь, в роли Эстевана, он был как бы в стороне, и игравший с ним в очередь Юрий Яковлев давал гораздо более убедительный образ испанского крестьянина. Яковлев не был «абстрактно патриархален», как Кузнецов. Большой и горький жизненный опыт, накопленный за годы тяжкой работы на господ феодалов, научил его Эстевана сдержанности и рассудительности. Трудно было предположить вначале, что Эстеван способен ринуться на борьбу против феодалов-насильников, и тем страшнее был его справедливый гнев, направленный на защиту поруганной чести любимой дочери.

Необходимо отметить, что все поиски режиссера и актерского коллектива были устремлены к тому, чтобы уйти от опасности изобразить народную трагедию «Овечьего источника» в отвлеченно-романтических тонах. Театр искал живописный, реалистический «шекспировский» фон для народных сцен.

В. Юренева, готовя роль Лауренсии, так же как и прочие актеры, стремилась дать характер своей героини в развитии, «в схватке с обстоятельствами», по образному выражению Энгельса о драматургии Шекспира. Актриса, выросшая на изображении неврастенических, изломанных женщин, созданных болезненной фантазией Арцыбашева и Пшибышевского, должна была найти совершенно новые краски и тона, чтобы перевоплотиться {447} в живую крестьянскую девушку с большими человеческими чувствами и страстями. В. Юренева рассказывает: «Какое блаженство окутало меня, когда я приступила к роли! Наконец-то, наконец! Какими ненужными показались мне другие роли в сравнении с Лауренсией. Создать трагическую роль — вершина актерских возможностей. Трагедия учит, от нее вырастаешь. Лауренсия — какой-то очистительный поток художественной честности. Уже первое прикосновение к этой роли вызвало желание выбросить за борт многие приемы, какими я делала некоторых моих прежних героинь: надломленный голос с угасающими интонациями; кружево запутанных, тонких, как паутина, переживаний; безысходная пассивность характеров; бледность щек и золотые локоны; колеблющаяся походка; блеклые, развевающиеся платья; незавершенные жесты и туман загадочных чувств. И все это я заменила другим: низкие ноты в голосе, золотой загар лица и голых ног, здоровье, энергичный жест; крепкие, честные, ясные чувства».

Композиция спектакля была удивительно четкая и цельная, определившаяся уже на первых репетициях.

К. А. Марджанов внимательно следил за тем, чтобы Юренева в центральной роли Лауренсии не раскрывала сразу героичности ее характера, потому что это ослабило бы драматизм всего спектакля. В самом деле: деревенская идиллия, умилительно простая, дышащая чистотой и правдивостью чувств, была показана Марджановым с такой ясностью и беззаботностью, что ничто не предвещало назревающей катастрофы. Конфликт возникал постепенно, драматизм нагнетался исподволь, восстание как бы вспыхивало стихийно, перерождая и основных персонажей драмы, и безымянную народную массу.

Роль Командора была поручена Н. А. Смурскому. Это был актер серьезный, вдумчивый, уже не молодой и с опытом. Марджанов вверил ему образ Командора, боясь, что какой-нибудь другой актер постарается изобразить мелодраматического злодея, сладострастного хищника, жаждущего овладеть цветущим телом Лауренсии, — и только. Н. А. Смурский же никогда не прибегал в своей работе к внешним эффектам, не старался вызвать антипатию зрителя нарочитой грубостью приемов. Его Командор был сдержан, мрачен, немногословен и потому особенно опасен: трудно было разгадать, какие страшные мысли таятся в его высокомерно поднятой голове с лихо загнутым беретом, на что способен он в ту минуту, когда {448} закипающая страсть вырвется наружу, обжигая его и лишая самообладания.

Особые трудности для режиссера возникали при трактовке образов короля и королевы. К. Марджанов изъял из текста несколько сцен, в которых выступают члены королевского дома Кастилии и их прислужники. Лопе де Вега, как известно, идеализировал королевскую власть. В ней он видел собирательницу раздробленных земель Испании и опору в борьбе против иноземных захватчиков — мавров. В якобы справедливом короле испанский драматург искал источник законности. Марджанов начисто отвергал такую концепцию. Он резко противопоставил мир простых людей, живущих естественными мыслями и чувствами, пышному, но пустому и прогнившему изнутри миру феодальных гербов, титулов и кастовых предрассудков. К. Марджанов изобразил двор короля как сборище марионеток, в жестах и словах которых все притворно, неестественно, лицемерно. Король (его играл Азров) и королева (Разважевская) действительно напоминали деревянных кукол, двигавшихся словно на шарнирах и говоривших странными, пискливыми голосами. Сцены, изображавшие королевский двор, носили, по замыслу режиссера, условный, гротескный характер, резко контрастируя с правдивым, реалистическим пафосом всего спектакля.

С особой тщательностью разрабатывал К. Марджанов характеры персонажей из народных сцен. Он стремился придать актерам, игравшим роли крестьян, резко индивидуальные черты. Менго в интерпретации Н. А. Светловидова весь светился жизнерадостностью, весельем. По замыслу Лопе де Вега, он — деревенский балагур, песенник, поэт. Марджанов несколько ослабил национальный испанский колорит роли Менго. Сделал он это намеренно, стремясь превратить Менго в находчивого, расторопного парня, каких можно найти не только в испанской, но и в любой другой деревне. Н. А. Светловидов, предпочитавший в ту пору амплуа героев, обрел в жанре простака свое настоящее призвание. Он был одинаково привлекателен и в часы беззаботного веселья Менго, и в острый момент крестьянского восстания.

Н. Н. Соснин в образе Фрондосо, жениха Лауренсии, видел серьезного, положительного человека, думающего о хорошей семейной жизни с Лауренсией. Он создал цельный, выразительный образ, показал силу любви к Лауренсии и готовность мужественно отстаивать свое счастье.

{449} Менее значительные роли крестьянских девушек — Паскуала, Хасинта и других — также получили индивидуальную окраску.

Пока Марджанов вел работу с актерами на сцене и отдельные занятия по группам, художник спектакля Исаак Рабинович совместно с техническими цехами театра готовил оформление драмы.

Это была первая настоящая театральная работа молодого художника. Еще в дореволюционные годы И. Рабинович, едва оставив скамью художественной школы, мечтал о том временя, когда он получит доступ на сцену какого-нибудь большого театра. Все его артистическое нутро протестовало против «павильонных» постановок и трафаретных «живописных» декораций с изображением «сада» или «леса». И вот впервые на сцене киевского театра появилась объемная декорация, удивительно яркая и выразительная. Как и подобало героическому спектаклю, здесь все было подчинено одной идее: борьбе народа против феодалов-угнетателей. И. Рабинович своими изобразительными средствами подчеркнул эту идею. Он показал широкий простор Испании: пол сцены был выстлан ярко-оранжевыми полотнами, на которых гармонически играли пятна крестьянских костюмов — серых, черных, зеленых, красновато-бурых. Вдали открывалась перспектива высоких, поросших зеленью гор. Это была арена крестьянского труда и сладостного веселья в дни праздника.

Но над всем этим пейзажем с бездонным голубым небом, освещенным ярчайшим электрическим светом, господствовали две средневековые башни, как мрачный оплот феодального мира. А справа от зрителей небольшая занавеска, украшенная испанскими геральдическими знаками, отделяла уголок сцены, где разыгрывались придворные эпизоды.

Зритель, приходивший в зал, сразу видел всю сценическую установку. Внешнего занавеса не было. Знакомый киевлянам голубой волнистый занавес театра «Соловцов» появлялся перед ними один-единственный раз, в конце спектакля. Но между двумя башнями был особый внутренний занавес, помогавший быстро делать «перемены» и пополнять сцену необходимыми театральными предметами.

Спектакль открывался театрально-торжественно: два герольда с большими трубами возвещали начало. Затем отдергивался боковой занавес, маленькая сцена изображала дом {450} магистра ордена Калатравы. Здесь зритель впервые видел Командора и проникал в сущность властительного феодала, ищущего благоволения у магистра ордена. Сцена проходила при напряженном внимании зрителя, вникавшего в завязку драмы. Но для режиссера и исполнителей основное было не в этом. После короткой первой сцены открывается внутренний занавес. Появляются сперва Лауренсия со своей подругой Паскуала, затем Менго, Фрондосо и другие крестьяне. Много смеха, непринужденности, веселых и метких шуток. Теперь спектакль идет в быстром темпе, реплики скрещиваются, как мечи. Раздаются песни, мелькают в танце веселые пары и группы крестьян.

Не только художник со своими помощниками, но и бутафоры, и реквизиторы постарались вовсю: во время пиршества через сцену протянулась длинная веревка, по которой безостановочно плыли гуси, утки, окорока, корзины фруктов, бурдюки с вином. Крестьяне весело подталкивали руками всю эту снедь, которая появлялась, как из рога изобилия. Однако не надо думать, что режиссер хотел идеализировать быт крестьян «Овечьего источника», превратить в земной рай их трудовую жизнь. Нет, он только хотел показать, что богатая природа этого солнечного края могла бы сделать всех сытыми и счастливыми, если бы над теми, кто трудится, не стояли жадные и праздные господа. Эта мысль была достигнута чисто театральными средствами и «не в лоб», как это бывало в агитках той поры, а образно, доходчиво и вместе с тем художественно.

С момента появления Командора ритм спектакля менялся. Исчезало идиллическое веселье. Музыка становилась сумрачнее, тревожно звучали духовые инструменты. В взволнованных движениях крестьян, в их выкриках, в резкой подчеркнутости единения всех обитателей деревни чувствовалось, что восстание неизбежно.

Вершиной спектакля, ни с чем не сравнимой по драматизму, был монолог Лауренсии, когда она, вырвавшись из рук насильников, появляется перед крестьянами в изодранном платье, с растрепанными волосами, с лицом, искаженным от ужаса и гнева. Большие и выразительные юреневские глаза горели, как две яркие звезды. Начало монолога Лауренсия-Юренева произносила робким голосом, обращаясь к собравшимся на хунту (сходку) крестьянам: «Дозвольте мне войти в совет мужчин и дайте место женщине средь них!» На испуганное восклицание отца: «О небо! Не дочь ли уж моя?» Лауренсия {451} отвечает: «Переменилась я и на себя уж не похожа!» И действительно, Лауренсия вдруг предстает перед зрителем в каком-то новом, еще не виданном свете. От робости первых слов не остается и следа. Девушка, которая перенесла страшное потрясение, обращалась к своим односельчанам не только на языке чувств. Силой логики призывала она их к борьбе, к отмщению за все обиды и оскорбления. В. Юренева произносила монолог скорее сдержанно, чем в полную меру своих голосовых средств. Ее голос звучал металлом и не срывался на крик, когда она с глубоким темпераментом укоряла мужчин «Овечьего источника» в угодливости господам, в трусости, в желании уклониться от прямого столкновения с насильниками. С такой едкой иронией, исполненной справедливого упрека, произносились Юреневой слова:

Хочу,  
Чтобы камнями забросали вас,  
Полумужчин и полуженщин подлых.  
Женоподобных трусов, годных в пряхи!  
Мы завтра же оденем в юбки вас  
И наши чепчики на вас наденем.  
Иль лентами, платками уберем  
По-женски головы седые ваши  
И нарумяним вас и набелим!..

Заключительные слова монолога, в которых Лауренсия переходит от упреков к прямым призывам к восстанию, В. Юренева произносила необычайно темпераментно и взволнованно. Она изображала здесь сознательную женщину, мстительницу за свою поруганную честь, за вековые обиды, пережитые прадедами и дедами испанского трудового народа. Лауренсия обращалась к женщинам и ставила им в пример героических амазонок прошлого. Она звала их возродить это племя воительниц «на ужас трусам и тиранам всем!» Гром рукоплесканий всякий раз венчал этот монолог Лауренсии-Юреневой.

После монолога действие спектакля непрерывно нарастало. Восстание разгоралось. А в момент, когда враг был побежден и бежал с поля битвы, начинался знаменитый народный танец с плащами — пляска победителей. Пестрые, красочные костюмы крестьян мелькали в безудержном вихре. Дышала молодость, сила победившего народа. Лауренсия торжественно ломала меч, который был уже не нужен: «Тиранов более {452} уж нет!» Восставший народ обретал счастье для себя. Воители-крестьяне возвращались к мирному труду, мстительница Лауренсия становилась нежной и любящей женой своего Фрондосо. Все это было выражено в мимических сценах танца с плащами, являвшего собой победное шествие народа.

Когда в финальной сцене спектакля масса исполнителей двигалась из глубины сцены к ее переднему краю, в зале вспыхивал яркий электрический свет, и оттуда, уже стихийно, по велению самой жизни, начиналось встречное движение зрителей. Суровые бойцы-красноармейцы, политработники, рабочие и работницы киевских фабрик и заводов поднимались со своих мест. Чудесно оживали четыре яруса театрального здания. Еще не успевала смолкнуть музыка оркестра, как ее сменяли могучие звуки «Интернационала».

Революционное воздействие спектакля в нескольких крылатых словах выразил К. А. Марджанов: «Мне надо, чтобы после того как актеры двинутся к рампе, зрители двинулись бы на фронт!»

Сорок два дня подряд шел «Овечий источник», и всегда повторялось одно и то же: бурные овации после монолога Лауренсии и стихийно возникающее в зрительном зале пенис «Интернационала». Смыкался тяжелый голубой занавес и воодушевленные зрители покидали зал.

Толпы людей в военной одежде, в рабочих куртках и пиджаках, в скромных платьях работниц выливались на площадь перед театром, на плохо освещенные улицы Киева, близкого к фронтам гражданской войны.

На ночных улицах Киева еще звенела мощная мелодия «Интернационала».

По крутой улице Маркса спускались вниз зрители возрожденного революцией театра, встретившиеся в году 1919 со старым испанцем Лопе де Вега Карпио.

Драматический гений одного из ярчайших представителей испанского Возрождения сослужил большую службу молодому советскому театру и сам омолодился, приобретя новое, общественно-политическое звучание.

Легендарный спектакль «Овечий источник» в Киеве вошел в историю нашего сценического искусства как один из первых спектаклей принципиально нового типа. К. Марджанов в спектакле «Овечий источник» выдвинул принцип ансамбля, с массовыми сценами, отмеченными реалистической типизацией отдельных сценических образов. И если в предшествовавших {453} постановках основное внимание театров было обращено на трагедийную роль Лауренсии, а народ отодвигался на задний план, то К. Марджанов во главе «Овечьего источника» поставил народ, а главной темой правильно считал судьбу народную.

Можно без преувеличения сказать, что на спектакле «Овечий источник» учились не только актеры старшего поколения, но и театральная молодежь, которую так любил Марджанов и которая платила ему такою же горячей любовью. В частности, из киевской актерской молодежи К. Марджанов набрал второй состав исполнителей «Овечьего источника», а актриса И. С. Деева стала с помощью Марджанова режиссером второго состава. Командора играл молодой актер В. А. Нелли, Эстевана — Я. И. Уринов, Менго — Рафаилов.

Спектакль «Овечий источник» в Киеве — ценная страница в истории советского театра.

## **{****454}** Лев Никулин Котэ Марджанишвили[[129]](#endnote-88)

В Грузии его называют Котэ Марджанишвили, в России, в Москве — Константин Марджанов. Когда произносят его имя, лицо человека озаряется радостью, отблеском милого воспоминания: и русскому и грузинскому театру равно отдал этот удивительный мастер свой жизнерадостный, жизнеутверждающий дар, свою неисчерпаемую фантазию, чувство света, краски, тончайшее восприятие музыки слова, понимание образа — всю свою благородную и страстную душу художника.

Говорят: лицо — зеркало души. Трудно найти человека, внешность которого так выразительно и правдиво подтверждала бы это не новое изречение. Ни у кого, кроме Марджанова, мы не встречали таких лучистых, сияющих влажным блеском глаз, ни у кого мы не видели такой чистой, радостной, почти детской улыбки, такого проникающего в глубину сердца, теплого и мягкого голоса, такого искреннего и мужественного рукопожатия.

Как было радостно, как было празднично, когда в дождливый осенний день, когда дует ветер с реки, в чужом городе, в номере гостиницы, вдруг слышался в телефонной трубке голос, который можно было узнать из многих:

— Что ты делаешь, дорогой? Приходи в сто тридцатый!

{455} Честное слово — луч солнца вдруг озарял пыльный сумрак комнаты, и весна Грузии врывалась в осенний, дождливый, северный день.

И мы приходили в сто тридцатый. Хозяин сидел на письменном столе, потому что стулья, диваны, подоконники — все было заставлено эскизами художников, кусками расписанной материи, нотами, книгами, стаканами, налитыми до краев вином. Гости сидели на кровати, стояли, ходили, говорили все вместе, но голос Марджанова и смех его звучали громче других; в этой суете он успевал объяснить художнику, что ему от него нужно.

— Не надо мне здесь серебряной арки. Сделай мне, дорогой мой, витую колонну, мавританское окно; здесь мы повесим светло-зеленую бархатную полосу, и мы осветим ее с пола скрытым прожектором! Ты увидишь, как будет красиво!.. Композитор! Наконец он пришел, композитор! Я буду тебя страшно ругать! Но прежде выпей стакан вина, — это прислали друзья из Кахети. Сначала выпей, а потом — разговор, хотя бы на всю ночь! Куда ты уходишь?

— Вы работаете, не хочу мешать…

— Какая это работа?! Это — отдых. Работал я днем — с десяти и до вечера. Это была настоящая работа с актерами. Теперь я отдыхаю. Садись. Никуда не пущу!

Так в ноябрьские сумерки день и ночь горел, освещая всех и восхищая, этот добрый, умный и блестящий талант.

Этого человека сразу поняли и оценили. Нужно было видеть его в театре, видеть его среди актеров на генеральной репетиции в Художественном театре, когда из хаоса уже рождается на сцене произведение искусства, чтобы понять, чего стоит Марджанов. Он понимал, чувствовал страны и эпохи с такой остротой и восприимчивостью, которой не было у многих выдающихся режиссеров. Он мог восхитительно поставить русскую сказку, перенести на сцену «Сорочинскую ярмарку», передать всю мрачность испанского двора и усыпальницы мертвых королей — Эскуриала в «Дон Карлосе».

Конечно, это был непоседа; он мог бы состариться в почтенном и уважаемом театре, продлить себе жизнь, работая умно и с расчетом, не расточая себя, не тратя свою фантазию по мелочам. Но это был горячий, темпераментный талант, он обижался, ссорился, уезжал, потом забывал обиды и крепко прижимал к сердцу обидчика, и обидчик тоже искренне обнимал его, — но было уже поздно, пути их разошлись, годы {456} ушли, и у Марджанова были уже другие планы, другая жизнь, другие увлечения.

После успеха в Москве в 1908 году он ставит в Одессе пьесу Евгения Чирикова «Лесные тайны», нечто вроде волшебной сказки, ничем не замечательное произведение.

Но что сделал из этого произведения Марджанов!

Открывается занавес… Между стволами сосен алеет закат. Зажигается огонек в избушке мельника, на плотине. И наступает ночь: лесные шорохи, зловещий крик филина, кваканье лягушек… Густые тени лежат на поляне, лунная дорожка дрожит на пруду, мерцают светляки… И мается в истоме душной летней ночи колдунья-мельничиха…

Чувство природы, ее тайны, ее запахи, ее ночные голоса, чувство сказки — все это жило в душе у Марджанова. Надо было иметь душу поэта, чтобы в театре, где все иллюзия, где за кулисами музыканты, зевая, ждут, когда вспыхнет сигнальная лампочка, где с помощью дудочек, трещоток и свистулек имитируют лягушек и птиц, — развернуть на сцене симфонию ночного леса, лесных тайн и заставить зрителя поверить, что там, за рампой, лесная заколдованная топь.

Грустно было, что спектакль повторялся два‑три раза, затем декорации ломали, холсты переписывали и весь творческий пыл и труд Марджанова, его вдохновенные беседы с артистами, художниками, композитором забывались: оставалась только смятая программа спектакля, и в ней слова: «Постановка К. А. Марджанова».

Потом проходил месяц, другой, и он сам уже забывал о том, что ставил, и, нисколько не повторяясь, уже расточал себя в другой работе. Ему хотелось ставить оперу или пантомиму, музыкальную драму, а может быть, и оперетту Оффенбаха; он мечтал о театре, где все это можно было бы ставить под его руководством нескольким молодым режиссерам-новаторам. Он не мог выносить мертвящего, казенного благополучия императорских театров.

Этой страстной натуре, не терпевшей насилия над человеком, пришлось некоторое время жить в городе, где власть черной сотни была безгранична, где полицейский режим не стеснялся показывать свой звериный облик.

Впервые я увидел Марджанова в квартире одного либерального знатока и любителя театра, литератора, увидел при удручающих обстоятельствах. Черносотенцы в фойе театра избили хозяина квартиры, — это было вполне в духе времени, {457} и такие случаи не были редкостью. Несколько друзей привезли домой старого литератора, окровавленного и потрясенного; он лежал на диване с повязкой на лбу, под портретом Чехова. На этом портрете можно было прочитать теплую дружескую надпись, она была обращена именно к этому старому и доброму человеку. Среди людей, которые привезли литератора, был смуглый, чернобородый человек с горящими от гнева глазами. Губы его дрожали от негодования:

— Этого не может быть у нас в Москве или на Кавказе… Это ужасный город! Позор заниматься здесь искусством, здесь надо стрелять в эту сволочь!

Это был Марджанов. Он работал потом в Киеве и Харькове. Приближалась первая мировая война, и именно в те годы осуществилась его заветная мечта: он создал театр, не знающий узких границ жанра, небывалый театр, который он называл «Свободным театром». Трезвые реалисты, театральные дельцы удивлялись тому, что Марджанов все-таки нашел мецената для такого явно гиблого дела, но такая убежденность, такая вера в свой театр была у Марджанова, что он сумел убедить мецената «бросить», как говорили дельцы, несколько сот тысяч рублей на ветер. И театр открылся в старом, перестроенном здании московского зимнего театра «Эрмитаж».

«Свободный театр» существовал только один сезон. В первый раз открылся занавес, и зал ахнул: это была «Сорочинская ярмарка» — ослепительный украинский полдень, яркие вышивки, пестрые платки, мониста, бусы и подсолнухи, мальвы, жбаны, баклаги, глечики — словом, такой каскад красок, сочетаний, столько движения во всей картине, что ради этого одного стоило глядеть «Сорочинскую ярмарку». Полная комизма и веселья сцена дьячка и Солохи (дьячка играл Монахов), музыка Мусоргского — все это было полнокровным, увлекательным и жизнерадостным праздником, праздником искусства.

Каждая постановка «Свободного театра» открывала нечто новое в искусстве: «Прекрасная Елена» Оффенбаха, и «Желтая кофта» — стилизованный под старинный китайский театр спектакль, и поставленная Таировым пантомима «Покрывало Пьеретты» с Коонен в роли Пьеретты и новым для Москвы актером из любителей Чабровым в роли Арлекина. Каждый раз театральная Москва, то есть избалованная, делающая погоду публика первых представлений, ахала от изумления, каждый {458} раз возникало и утверждалось новое имя — актера, актрисы, художника или певца. Но «Свободный театр» угасал. Уже не толпились, как в первые дни, театральные барышни у подъезда — ощущение новинки прошло. Частный театр, дорогие постановки не могли существовать на сборы; мудрые люди растолковали меценату, что нельзя тратить такие деньги на постановки, что нельзя держать на жалованье множество актеров для самых разнообразных жанров, что театр — это не забава, а предприятие, которое должно приносить доход.

И «Свободный театр» умер. Но жива была его душа — Марджанов. И как странно было почти через тридцать лет увидеть в американском журнале среди иллюстраций новую постановку «Прекрасной Елены», то, что выдавалось в этой постановке за сверхновинку, а по существу повторяло постановку Марджанова, осуществленную им тридцать лет назад в «Свободном театре» в Москве.

Только неугомонный темперамент, только неугасающий жизнерадостный жар, горевший в груди Марджанова, помог ему вынести этот удар. Он будет еще много работать в столицах и в провинции — везде, где ему дадут работать, и что бы ни говорили о нем враги, нет человека, который бы усомнился в его одаренности.

Шли годы, подходило серьезное, суровое время: Октябрь и гражданская война. Весна 1919 года застала его в Киеве.

Киев переживал первую советскую весну. Это было буйное цветение зелени и алых знамен, разлив кумача, захлестывавшего ветви деревьев и крыши домов. В русском драматическом театре Марджанов ставил «Фуэнтеовехуна» — трагедию Лопе де Вега «Овечий источник». Здесь он проявил в полную силу свой темперамент, и чувство массы на сцене — звучание этого революционного спектакля было достойно тех событий, которые происходили на Украине.

На сцене народ убивал тирана и, поднимая копья, восклицал: «Да здравствует Фуэнтеовехуна!». Это был народный праздник возмездия и освобождения, и притом это была Испания, терпкая, сожженная солнцем, — суровая Испания бушевала на сцене старого русского театра.

Город был почти в осаде, банды Зеленого врывались в пригороды, с ними вели бои коммунистические отряды, в особняках и трущобах таились, ожидая своего часа, петлюровцы, деникинцы и всякая иная нечисть; многие беды еще {459} ожидали этот многострадальный город, но «Да здравствует Фуэнтеовехуна!» Волей художника люди в шинелях, с винтовками, поставленными между колен, отвечали:

— Да здравствует радянска влада!

Еще один год — и Марджанов в Петрограде. Ни голод, ни леденящий холод в здании «Палас-театра» не лишили его способности работать и увлекать с собой других.

— Здесь можно работать, — говорил он, сверкая глазами. И этот юношеский блеск остался у него до конца дней.

Однажды ночью к нему пришли и сказали, что в подвале «Палас-театра» открывается новый театр, он будет называться «Театр вольной комедии».

— Очень хорошо, — сказал он, зажигаясь, — «Вольная комедия» — это что-то похожее на «Свободный театр».

— Нет, это не то. Это театр памфлета, театр политической сатиры.

— А что ж, мне это нравится.

Через три недели, 7 ноября 1920 года, — трехлетие советской власти. Надо открыть театр в этот день.

И перед Марджановым положили три-четыре пьесы, первые опыты советской политической сатиры. Он прочел их в одну ночь. Утром он спустился в подвал. Там были голые стены, холод, и пол был на метр залит водой. Гудели выкачивающие воду насосы. Не было ни метра холста, ни одного гвоздя, ни одного стула. На сцене, единственном сухом месте, как на островке, собрались актеры.

— Ну, что ж, давайте работать, — сказал Марджанов, вынимая из кармана куртки пьесу. — Это не бог весть что, но можно играть. Седьмого ноября, в праздничный вечер, будем играть.

Он работал весело, смеялся, смешил актеров, спорил с художниками, с осветителями; он был моложе всех, моложе самых молодых.

Здесь, в тесной комнатке (когда-то отдельный кабинет ресторана), Марджанова увидел Горький.

Сухой, колючий петроградский хлеб, «морской паек» того времени, лежал на столе режиссера.

Марджанов говорит об итальянской народной комедии, о сицилианском трагике Джиованни де Грассо, — у него на глазах слезы восторга.

{460} Горький глядит на сухой хлеб 1920 года, на изморозь, выступающую на стенах, глядит на человека с сединой на висках и милой, радостной улыбкой. И вдруг наклоняется к Марджанову и прижимает его к груди, сильно и нежно, как брата:

— Святая душа…

Первая программа театра «Вольной комедии» была тепло и весело принята зрителями. Она имела успех у моряков-балтийцев, красноармейцев. Другую публику, среди которой были люди, настроенные враждебно не только к театру, но и к советской власти, «Вольная комедия» просто ошеломила и обозлила.

Однажды Марджанов порылся в кармане и достал измятую серую бумажонку:

— Вот тебе… рецензия на первый спектакль.

Это было анонимное письмо, полное угроз и грубой ругани.

— Дайте мне, — сказал кто-то, — это для музея. Зачем звать?

— У меня еще пять, — весело сказал Марджанов, — во всех карманах.

Все это — далеко в прошлом. Годы шли. И с какой досадой думаешь теперь, что годы шли быстро и все реже и реже были встречи с этим редким человеком, «святой душой». Могут возразить, что частые встречи ведут к охлаждению, но не такой это был человек, — он дружил с людьми десятилетиями; поистине, он был источником радости для людей, и они хотели сохранить возле себя этот источник радости на долгие годы. Но судьба решила иначе.

Он жил на Кавказе, в Грузии. Это было не то чтобы возвращение на родину, — он носил родину в себе, он был весь пронизан ею, он многое дал братскому русскому искусству и чувствовал себя в долгу перед искусством Грузии. И он вернулся на родину, чтобы со всей щедростью и любовью вернуть сыновний долг.

Он приехал в свой театр, театр Марджанишвили, когда седина уже посеребрила его голову, сердце билось неровно и немолодо, но глаза были прежние — юношеские, смеющиеся глаза, одни такие глаза были на свете.

Он работал в Кутаисе. Воздух здесь был светел, свеж и чист, весной деревья развешивали над Рионом листву такой {461} нежнейшей зелени, таких оттенков, каких не знает никто из северян. Город был уютный, здесь можно было думать о любимом деле, сидеть в саду, на горе, над Рионом, и глядеть в сторону севера, — там были друзья.

Театр был маленький, актеры приняли его как отца, как самого почитаемого учителя, из уважения к возрасту и таланту целовали его в плечо. Он рассказывал им о великом русском искусстве, о тех, кто признал к оценил его, — о Станиславском, о великих русских актерах, которых любил и знал. Он был душой своих учеников, он умел открывать новые таланты актеров, художников, композиторов. Вокруг него впервые зазвучали имена одаренных молодых людей, — теперь они получили признание и славу и никогда не забудут учителя.

… И вот он снова в Москве. В бывшем театре Корш он ставит «Строитель Сольнес» Ибсена. Сольнеса играет Радин. Марджанов привозит с собой неведомых в Москве художника и композитора из своего театра. Молодой приезжий художник постигает кристальность воздуха, голубизну неба, норвежскую весну, такую далекую от весны кутаисской.

«Это, может быть, последняя моя работа», — думает Марджанов и отдается ей со страстью, и снова с прежней силой в нем зреет поэтическое воображение, проникновенность очень тонкого читателя, когда он вновь и вновь перечитывает пьесу Ибсена. Он сам немного Сольнес, — разве он не строил всю жизнь летящие ввысь высокие башни, таинственные замки Метерлинка? Сколько великолепных дворцовых зал построил он, сколько раз наполнял он их то смеющимся, то печальным народом…

— Не думаете ли вы, что это будет безвкусно? — шептались театроведы и искусствоведы на генеральной репетиции.

И он бросался в будку осветителя, и вдруг все озарялось волшебным, магическим светом, и на сцене был праздник, фантасмагория, которую мог придумать только этот фантастический и великолепный талант.

Да, он был строителем Сольнесом, и строил он замок иллюзий в этом ограниченном тремя стенами театральном мире. Сколько раз, взлетев ввысь, он падал и разбивался и поднимался снова на вершины искусства, наполняя свои замки из холста и деревянных реек живыми людьми, голосами, музыкой и словом…

{462} Когда в последний раз закрылся занавес над пьесой Ибсена, над этим наполненным светом и музыкой жизнеутверждающим марджановским спектаклем, Луначарский, один из наиболее чутких ценителей театра, сказал, что будущие героические спектакли должны прозвучать так, как прозвучал у Марджанова «Строитель Сольнес».

Но автор этого спектакля уже был близок к той черте, за которой уже нет ни искусства, ни жизни.

Марджанов работал в Малом театре, он ставил «Дон Карлоса».

Это была его последняя работа. Именно в эти дни, раскрыв широко свои сияющие глаза, он огляделся вокруг и сказал:

— Я любил встречать весну. Я ее чувствовал задолго, всегда, всю свою жизнь. В этом году я как-то ее не заметил. Я любил смотреть на красивых женщин. Помнишь, мы ехали в машине и ты мне сказал, что говорил тебе французский шофер, который учил тебя ездить: «Вы смотрите на всех женщин, переходящих через улицу, а надо смотреть только на красивых…» Мы очень смеялись тогда. И я очень любил смотреть на красивых женщин… Теперь я уже не смотрю на них. Это значит — я скоро умру.

Он умер три недели спустя.

Много слез было пролито у гроба. Русская и грузинская музы в глубокой печали соединили руки на миртовом венке, и этот миртовый венок на могиле Марджанишвили — Марджанова — символ братства нашего искусства.

## **{****463}** Б. Асафьев (Игорь Глебов) «Бронзовый конь»[[130]](#endnote-89)

Восьмидесятипятилетней давности, но юная техническим мастерством, затейливыми ритмическими и колористическими выдумками, светлая и брызжущая остроумными тональными инструментальными сопоставлениями, опера Обера причудливо воспроизведена в театре Государственной Комической оперы в ознаменование открытия сезона и в подтверждение неистощимой изобретательности воображения руководителя этого театра К. А. Марджанова.

Не все, конечно, в «Бронзовом коне» музыкально пленяет. Есть моменты поражающей убедительности: пикантная ритмовка материала, лаконизм и острота звукового выражения при наличии скромнейших средств; ловкость и точность, с какими композитор достигает наибольшего впечатления при незатейливом, подчас, мелодическом или гармоническом обороте; тонкий и нежный вкус, всегда предостерегающий автора от опереточного уличного пошиба, — все эти чары французской музыкальной культуры первой половины XIX века, конечно, неотразимы и теперь.

Но зато область чистой фантастики и мечты, именно музыкальная данность поднебесного царства Стеллы и характеристика ее самой, уже не удовлетворяет впечатления, столь {464} остро возбужденного всеми предшествующими звуковыми приманками.

Как жаль зато, что поднебесное царство, пребывающее в первых актах в «чердачном» помещении, там не остается, а спускается на сценическую землю; думается, что действие у Стеллы, будучи развернуто там, наверху, соответствовало бы музыке более, чем теперь, ибо тогда небеса с их оперно-обыденными, не увлекающими Пеки чудесами, заведомо были бы противопоставлены сказочному «земному» быту. По всей справедливости — сказочному, потому что режиссер нашел волшебный клубок, нити которого, занимательно и обаятельно расплетаемые артистом Волковым (чтец), ведут зрителей и слушателей в мир занимательнейших иллюзий: любопытству некогда отдохнуть! И если серьезный взрослый человек не захочет сопротивляться сказке о «Бронзовом коне», он лишится многого: сперва твердой уверенности в том, что все обыденное, осязаемое и обоняемое, и есть настоящий мир, с которым вместе все начинается и оканчивается; затем — не менее твердого убеждения в том, что опера-сказка, да еще с вокальными фокусами в виде колоратур, трелей, и тому подобных нелепостей — давно неприемлемая для здравого смысла забава; и еще: безнадежного сознания, что искусство предано артистам, что нигде нет живой бескорыстной художественной работы, и нет мастерства.

Лишившись столь ценных и необходимых для поддержания престижа серьезности и здравости убеждений, он рискует приобрести взамен дар легкомысленной веселости, способность от души посмеяться и реальное доказательство даровитости, способности самопожертвования и художественного бескорыстия нашей артистической молодежи.

Многое в исполнении оперы ко дню первого спектакля недозрело: в оркестре не всегда устойчивый ритм, и не все намерения очень музыкального и чуткого дирижера Маратова, усваиваются слушателем: есть какие-то еле уловимые нормы скоростей движения, чуть перейдя которые, можно рисковать и ясностью рисунка и нежной сменой колорита — не все то должно исполняться скоро, что выглядит скорым.

В этом отношении мне понятной показалась увертюра, в особенности завершительная часть ее; не рассчитаны ансамбли с хором, правда, крайне малочисленным; несколько механично распределено ритмическое расчленение всей ткани. Общее {465} впечатление — все-таки хорошее, и можно надеяться, что оркестровая звучность наладится к акустическим условиям театра и оркестровый ансамбль станет более гибким: об этом уже свидетельствует мастерской аккомпанемент на четком pianissimo в течение нескольких эпизодов и яркий ритм в финале первого акта.

Если я позволю себе указывать на неясности, то исключительно ради желания достичь безупречной чистоты стиля. Звукопись Обера изобилует тончайшими и ароматнейшими затеями: хочется их слышать!

Артисты справляются с нелегким заданием смело и умело: выдается мастерством пения и музыкальностью фразировки Тер-Даниелянц (Тао-Джин); в колоратурных пассажах ее голос звенит легко и свободно, а главное: каждая фразка осмыслена и вычеканена. К сожалению, партия Янг-Янга пока не звучит у Осолодкина и даже представляется непосильной по тесситуре. Отлично поет партию землепашца Чин-Као Налимов: в сцене рыбной ловли (остроумнейшим образом задуманной режиссером!) он выказал и голос и большое мастерство, удивив слушателей трелью (бас).

Пеки — артистка Раевская с красивым, но оставляющим впечатление некоторой расшатанности, голосом, и Стелла — Неаронова, многообещающая артистка, уже знакомая по предшествующим летним выступлениям в Комической опере, заслуживают безусловной похвалы.

Так же удачны все остальные исполнители.

Хор необходимо усилить. Тогда уйдет досаднее впечатление провинциализма или случайного сборного спектакля.

Описать самую постановку оперы — не могу. Надо рассказать все, до тончайших подробностей, ибо в них сокрыто целое. Самая яркая фигура на сцене — бутафор (Генкен), главный винт всей техники, руководитель всех «чудес», совершающихся на глазах зрителя перестановок, перемещений, полетов, панорамы и т. п.

Вся театральная кухня раскрыта перед глазами зрителя, и воображение его обманывают и обольщают на каждом шагу, так что здравый рассудок ворчит безостановочно — а музыка словно дразнит.

Надо еще особенно подчеркнуть непрестанное наличие связи между ритмом музыкального движения и сценического действия, причем связь эта построена отнюдь не на дословном {466} переводе длительностей нот, а на совпадении важнейших ритмических точек опоры (нервных узлов), чем достигается «контрапунктическая» убедительность параллельного движения.

В этом явлении таится наиболее заманчивая для музыканта прелесть всей постановки: объединение движения звука и жеста дано не в заранее данном, свершенном, предуказанном наперед синтезе, а раскрывается непрестанно во взаимотяготении и влиянии в течение самого действия.

## **{****467}** Г. Крыжицкий Государственный театр комической оперы под руководством К. А. Марджанова

### 1

1921 год. Сентябрь. Петроград.

Четыре года не ходил я по городу, в котором мне знаком я дорог каждый камень.

Дома облупились и облезли. Мостовые заросли травой. Извозчики исчезли. На самодельных тележках перевозят петроградцы дрова и мешки картофеля — запасы на зиму.

Уже полгода как введен нэп. В подворотнях появились частные сапожные и часовые мастерские. Открылись кафе. На всех перекрестках торгуют «шведскими спичками» и самодельными зажигалками.

В театрах холодно; чтобы заманить публику, на некоторых афишах объявлено: «Театр отапливается». И все же зрителей мало.

Если расположить петроградские театры того времени развернутым строем, то на крайнем правом фланге окажется Мастерская Передвижного театра П. Гайдебурова и Н. Скарской, приютившаяся в скромном зале, где-то на четвертом этажа большого дома по Бассейной № 10. Там кликушествуют, там двухсотый раз играют спектакль-мистерию «Свыше {468} нашей силы», возвещающий о том, что «вера рождает чудеса».

В Театре академической драмы (б. Александринка) заскорузлость и косность, и пройдет еще несколько лет, прежде чем этот театр выберется на столбовую дорогу советского театрального искусства.

«Гвоздь сезона» в Петрограде — «Самое главное» Н. Евреинова, поставленное 20 февраля 1921 года на сцене театра «Вольная комедия». «Все мы актеры у господа бога! Кто знает, может на тем свете нам в награду назначены лучшие ре ли, а пока… будем терпеть». Вот в этом-то и заключается, по мнению Евреинова, «самое главное».

Я пробираюсь на Петроградскую сторону (при тогдашних средствах передвижения это путь нелегкий). Там, в зале Народного дома, доживает последние дни театр, носящий громкое название «Народной комедии». Его единственные посетители, притом, конечно, бесплатные, — беспризорные мальчишки-папиросники. Им демонстрируют нелепую смесь детектива, цирка и традиционных театральных форм.

В «Пассаже» крепко сел бывший Сабуровский фарс, сменивший старую вывеску на «Театр комедии».

Расплодилось великое множество всевозможных театров, театриков и кабаре, память не сохранила даже их названий. Но вот спектакль, глубоко запавший в душу, — «Слуга двух господ» Гольдони во вновь организованном Большом Драматическом театре. Труффальдино — Монахов. В те вечера непосредственное наслаждение не оставляло места для раздумий. Сейчас об этом хочется написать целую поэму. После роли короля Филиппа в «Дон Карлосе» Монахов сразу встал в ряды крупнейших мастеров драматической сцены. А ведь первым разглядел в опереточном премьере Монахове драматического актера все тот же Марджанов, великий первооткрыватель талантов.

В пасмурный сентябрьский день переступаю порог «Палас-театра» на Михайловской площади, бывшего великокняжеского дворца, еще до войны 1914 года перестроенного в театр. Широкая лестница, зеркала во всю стену, золоченая мебель с дорогой обивкой, мягкие ковры, зимний сад, фонтан. В огромном зрительном зале с белыми колоннами и хорами холодно и не очень уютно, но нарядно и просторно.

{469} И снова хозяин этого прекрасного здания — Константин Александрович Марджанов, несколько лет тому назад прогремевший на сцене «Паласа» со своим «Боккаччо». Но канула в вечность знаменитая антреприза ярославских кабатчиков — Кошкина, Пигалкина и Мозгова, и вот уже второй год, как на фронтоне здания красуется вывеска: «**Государственный театр комической оперы под руководством К. А. Марджанова»**.

Стены большого марджановского кабинета, как обычно, сплошь завешаны аккуратно и любовно окантованными и застекленными эскизами декораций и костюмов, уже осуществленных или еще только намеченных постановок. Больше всего набросков костюмов — буффонные доктора в длинных сутанах, синьоры в ярких плащах, идальго в широкополых шляпах, синьорины, задрапированные в цветные шали, леди в платьях с фижмами, гордые воины в туго накрахмаленных брыжжах, кардиналы в красных мантиях, — все они точно справляют какой-то пышный карнавал. Еще нет среди них красноармейцев в буденовках или увешанных гранатами матросов, они еще не вступили в этот театральный мир (это ведь театр классической комической оперы!). Но круг уже прорван: вот мужественная фигура Овода, непреклонного революционера и стойкого борца за свободу родины, а вот и разудалый Степан Разин, захвативший фигурами своей волжской вольницы всю стену над роялем. В противоположном углу — дон Жуан и донна Анна (В. В. Максимов и Н. И. Тамара), персонажи сатиры Бернарда Шоу «Человек и сверхчеловек», а рядом «малороссы» из «Сорочинской ярмарки»…

Нет, не замкнулся в узкий круг «классических» героев создатель Театра комической оперы.

В центре этого пестрого мира, за огромным письменным столом, он сам, тот, по чьей воле эти фигуры ежевечерне облекаются плотью и кровью, обретают живую жизнь, чтобы в холодном северном городе рассказывать о небывалых приключениях в далеких южных странах, о давно отшумевших сражениях, о днях разиновщины. Они оживают для того, чтобы поделиться с нами мыслями Шекспира и Шоу, чтобы оглашать нетопленный зал великолепными мелодиями Моцарта, Чимарозы и Доницетти.

Мы не виделись с Константином Александровичем два года, с лета 19‑го в Киеве, когда им был создан один из его лучших (а может быть, и самый лучший) спектакль — знаменитый {470} «Овечий источник». Я вращался тогда вокруг Марджанова в числе молодых сателлитов, и он с большой симпатией относился к моим первым режиссерским попыткам.

Марджанов все такой же, с такими же молодыми горящими глазами и гривой седеющих волос. На нем теплая куртка (в театре зверски холодно) и какие-то меховые унты — чей-то подарок из Архангельска или Сибири.

Он расспрашивает меня о том, что я делал в Одессе, у В. К. Татищева в «Красном факеле». Ведь это он в свое время вытащил Татищева из Одессы в Москву к Незлобину, поручив ему постановочную часть. Я рассказываю о первой моей самостоятельной постановке в «Красном факеле», об «Игре интересов» Бенавенте. Марджанов начал работать над этой сатирической комедией еще летом 19‑го, но только недавно ему удалось осуществить ее постановку. Он подводит меня к серии развешанных по стене эскизов молодого художника Н. А. Ушина, — красочных, жизнерадостных, ярких.

Я с гордостью подношу Марджанову мой первый печатный «опус» — тощую брошюру о театре, изданную в Одессе в количестве сотни экземпляров. Обложка украшена сделанным от руки акварельным рисунком Сергея Юткевича, и Марджанов, большой книголюб, с интересом рассматривает книжицу. Мы говорим о свежевышедших книгах: Ильи Эренбурга — «А все-таки она вертится» и Александра Таирова — «Записки режиссера». Хотя Таиров не без иронии пишет о том, как Марджанов покупал на Украине волов для «Сорочинской ярмарки» и «чувствовал себя собирателем театральной Руси», Константин Александрович тепло отзывается о нем и вспоминает о зарождении камерного театра в недрах «Свободного».

Марджанов посвящает меня в свои творческие планы: намечены «Птички певчие» Оффенбаха и никогда еще не шедшая в России опера Глюка «Пилигримы в Мекку», более известная под названием «Одураченный кади». Затем полузабытая комическая опера Крылова-Фомина «Американцы», — вот и эскизы талантливого А. А. Радакова, бывшего «сатириконовца», уже оформившего в комической опере ряд постановок.

{471} Параллельно с этими классическими комическими операми пойдут комедии «Мещанин во дворянстве» Мольера с музыкой Люлли и самая запутаннейшая из всех на свете комедий интриги — знаменитый «Дон Хиль — зеленые штаны» Тирсо де Молина. Марджанову уже видятся отдельные моменты будущего спектакля — вот хотя бы первая сцена на мосту: вихревая музыка, ветром раздуваемые плащи, стремительно бурный ритм…[[131]](#footnote-44) Увы, все эти спектакли так и остались блестящими, но неосуществленными замыслами!

Комические оперы и классические комедии — это генеральная линия театра. Ну, а для укрепления материальной стороны придется возобновить, — ведь появился новый зритель, нэпман, — «Гейшу» (в упрощенном варианте), поставить «Змейку» Рышкова-Шпачека, играть даже «Разведенную жену» Лео Фалля и «Принцессу долларов»… Впрочем, Марджанов по-настоящему любит этот жизнерадостный жанр и даже сам сочинил оперетту «Черный принц», — она тоже идет в его театре.

Тут необходима маленькая оговорка. Как всегда, Марджанов живет планами нескольких театров одновременно, — в одном ему тесно. Сейчас он всецело поглощен своей Комической оперой и «Хромым Джо». Но еще совсем недавно он принимал участие в создании и работе еще одного творческого коллектива, и участие самое горячее. Он содействовал возникновению самодеятельного драматического коллектива под названием «Рабочий театр» и подготовил с участниками его два спектакля: «Овод» по роману Этель Войнич и «Стенька Разин» Василия Каменского. Спектакли были показаны в помещении «Паласа», эскизы к ним мне только что показал Марджанов на стенах своего кабинета.

«Овод» (1920) шел в инсценировке Мих. Вольского, позже вступившего в труппу Театра академической драмы (б. Александринка). Он же играл и центральную роль. Марджанов был влюблен в бунтарский образ революционера Овода, — недаром же он избрал роман Войнич для сценария кинофильма, вскоре затем поставленного им в Грузии.

{472} Вторым спектаклем Рабочего театра шел «Стенька Разин» (май 1921 г.). Воспользовавшись тем, что в Петрограде находился тогда автор пьесы В. В. Каменский, с которым он дружил, Марджанов добился создания нового варианта на основе романа и поэмы Каменского, отличного от киевского, поставленного Константином Александровичем весной 1919 года на сцене б. Соловцовского театра. Оформил постановку Н. А. Ушин, музыкальное сопровождение осталось прежним, киевским, — композитора В. Бюцова. Герой спектакля — народ, разинская вольница — крестьяне, чугунники, батраки, черноярцы, ушкуйники.

По мере того как Марджанов рассказывает обо всех этих спектаклях и водит меня — словно по выставке — вдоль увешанных рисунками стен своего кабинета, у него разгораются глаза, у меня тоже, — короче говоря, к концу разговора он предлагает мне зайти к нему денька через два‑три: он договорится о моем зачислении режиссером Театра комической оперы.

А пока — хождение по деловым мукам. Великолепный Дом ученых, обезлюдевший университет с его огромным прямым коридором, КУБУЧ и ЦКУБУ. Удается выходить какой-то паек и получить «золотое обеспечение» — я получаю, как начинающий ученый, в месяц пять рублей по золотому курсу. Старые (или старшие) получают целых десять! Спасибо Горькому.

Что касается марджановского театра, то, за исключением молодого художника Н. А. Ушина, у меня в труппе нет знакомых, — ведь в опереточном мире я еще совсем новичок. Ушин — основной художник Комической оперы, талантливый театральный декоратор и чуть-чуть эстет, впоследствии с успехом применявший в оформлении светящиеся (люминесцирующие) краски.

Я забираюсь в огромную декорационную над сценой «Паласа», и Николай Алексеевич, продолжая роспись разостланного задника, рассказывает мне о рождении и судьбах марджановского театра. Я просматриваю газетные вырезки, дополняю их рассказами актеров, которые все более охотно делятся со мной своими радостями и горестями, и вот передо мной раскрывается краткая, но во многом поучительная и {473} характерная для его создателя летопись жизни и труда этого молодого театра.

### 2

Уже в начале марта 1921 года газета «Жизни искусства» сообщала, что «талантливый К. А. Марджанов возглавляет группу артистов, занявшихся студийной работой» в области комической оперы. А вскоре он представил М. Ф. Андреевой, возглавлявшей ПТО — Петроградский театральный отдел — Наркомпроса, проект создания синтетического театра. Основу репертуара должен был составить цикл классических комических опер. Константин Александрович намеревался, как записал его слова журналист, «воскресить ту интерпретацию их, и то исполнение, и тот подход к ним, которые в свое время создали громадный успех классической комической оперы». Андреева помогла осуществить эту затею, предоставив репетиционное помещение и разрешив изготовить на государственный счет декорации и костюмы. Дальнейшую судьбу этого начинания должен был решить показ первого спектакля.

Работали с большим увлечением — горел Марджанов, горела молодежь. 5 июня того же года в помещении «Летний буфф» на Фонтанке, где в дореволюционное время летом обычно играли опереточные труппы, Марджанов показал комическую оперу Доницетти «Дон Паскуале». Он сам просмотрел и очистил текст от пошлых вставок и узаконенных отсебятин, которыми неизбежно обрастали тогда либретто комических опер и оперетт.

Сюжет «Дона Паскуале» прост и остроумен. Это забавный рассказ о том, как приятель старика Паскуале доктор Малатеста проучил своего друга (Паскуале), решившего жениться на молодой девушке Норине, возлюбленной его племянника Эрнесто. Малатеста устраивает «мнимый брак» дона Паскуале и Норины, которая сразу же после свадьбы превращается в такую злую фурию, что Паскуале несказанно счастлив расторгнуть узы своего брака и вручить Норину племяннику. На этом материале Марджанов создал жизнерадостный и заразительно веселый спектакль.

Хора первоначально не было, оркестр заменяли четыре рояля (!). Дирижировал маститый Гуго Иванович Варлих, тонкий музыкант и композитор, возглавлявший музыкальную {474} часть театра. С его смертью молодой театр лишился умелого, талантливого музыкального руководителя. За дирижерским пультом стоял также и В. С. Маратов, певец, работавший с Шаляпиным, ставший затем дирижером.

По отзыву петроградской газеты «Жизнь искусства». М. А. Ростовцев, до того известный только как опереточный комик, провел роль дона Паскуале «необычайно ярко, с большой музыкальностью и мастерством»[[132]](#footnote-45). За исключением Ростовцева, весь коллектив исполнителей состоял из молодых вокалистов. Чудесными голосами пленяли М. Осолодкин (Эрнесто) и А. Б. Тер-Даниелянц (Норина), обладавшая сильным колоратурным сопрано, редким по чистоте и компактности звука. В целом спектакль, в котором исполнители показали себя подлинно синтетическими актерами, — они превосходно пели, отлично играли, подавали текст как заправские драматические актеры и хорошо танцевали, — имел большой успех и решил судьбу коллектива. Театр включили в сеть петроградских государственных театров.

Лето 1920 года Театр комической оперы проработал в помещении сада «Летний буфф». Марджанов собрал интересную труппу, в которую вошли артисты самых разнообразных жанров. Из драмы — Е. П. Корчагина-Александровская, Б. А. Горин-Горяинов, В. В. Максимов, бывший артист Малого театра, служивший вместе с Марджановым у Незлобина и хорошо известный по ряду популярных тогда кинофильмов. В труппу вошли также известная примадонна оперетты и исполнительница цыганских романсов Наталия Ивановна Тамара и талантливый комик М. А. Ростовцев. В отдельных спектаклях участвовал перешедший из оперетты в драму Н. Ф. Монахов, соратник Марджанова по «Свободному театру». Вокруг этого профессионального ядра группировалась любимая Марджановым молодежь.

Вторым спектаклем показали комедию Ф. Шентана «Золотая Ева» в новом, специально заказанном Марджановым переводе. Сатирические образы разорившихся, потерявших честь и совесть рыцарей перекликались с современностью. Роль подмастерья Петера, превращающего ремесло золотых дел мастера в настоящее искусство, играл Монахов, Петер {475} разоблачает плутни рыцарей и добивается руки своей хозяйки, владелицы мастерской — Евы. Марджанов ухватился за имеющиеся в пьесе вокальные моменты (куплеты рыцаря Шветцингена, серенады Петера, на которых построен интересный финал второго акта) и удачно ввел их в постановку. «Спектакль был действительно удачным, — вспоминает Монахов, — с хорошей мелодичной музыкой и имел успех».

Оценивая две первые постановки комической оперы, газета «Жизнь искусства» отмечала наличие четкого режиссерского замысла и «любовное подчинение» всего артистического состава воле режиссера. «В этом отношении, — писал критик, — чрезвычайно показательным является даже не факт прекрасной выучки молодежи (“Дон Паскуале”), а отказ опытных актеров от тех приемов игры, которые за продолжительный срок их сценической деятельности успели стать их привычной принадлежностью».

Критик очень тонко подметил самую сильную сторону в режиссерской работе Марджанова: умение раскрывать дарование актера, заложенные в его творческой индивидуальности возможности. В спектакле участвовала артистка Е. В. Кашницкая. «Я знал ее опереточной артисткой не первого плана, — пишет Ромм, — с шаблонным подходом к исполнению ролей, иногда с излишней манерностью, заменявшей необходимую для ее амплуа легкую игривость. И вдруг К. А. Марджанов взял ее под увеличительное стекло и нашел в ее даровании едва-едва заметное пятнышко, совсем новое, совсем не опереточное. Под умелым руководством режиссера пятнышко увеличилось и стало густым румянцем чисто комедийной веселости, молодого задора и искренности».

Говоря о первых постановках Театра комической оперы, критик называл открытие марджановского молодого театра большим и значительным сдвигом в театральной жизни тогдашнего Петрограда.

В те годы Марджанов действительно совершал подлинный творческий подвиг в области музыкального театра: он поставил серию классических комических опер, среди которых два шедевра Моцарта.

{476} Вслед за «Дон Паскуале» Доницетти последовал «Тайный брак» Доменико Чимарозы, Если сюжетом комической оперы Доницетти служит мотив мнимого брака, то у Чимарозы в основе текста лежит тайное бракосочетание: героиня оперы, очаровательная Каролина, дочь разбогатевшего торговца обувью Джеронимо, тайно обвенчана с бедняком без рода и племени Паолино (эту теноровую партию прекрасно пел М. Осолодкин, партию Каролины — Тер-Даниелянц). Они обвенчались тайно, так как отлично понимают, что отец Каролины никогда не согласится на ее брак с Паолино, — ведь он мечтает о знатных мужьях для обеих своих дочерей. Старшую, Лизетту, он сватает за знатного, но разорившегося аристократа — графа Робинзона, но тот увлекается младшей — прелестной Каролиной. В интригу включается богатая вдова — сестра Джеронимо, влюбившаяся в скромного Паолино. Возникает ряд презабавных коллизий, в конце концов разрешающихся, разумеется, самым благополучнейшим образом.

Опера Чимарозы не просто бездумная шутка. Сына бедняка-каменщика Паолино Чимароза наделил чертами искренности, простоты и душевного благородства, противопоставив его представителям «высших» классов, к которым относится с явной иронией. В опере высмеяны и чванливый граф и разбогатевший торгаш. Корыстным расчетам и алчности противостоит горячее чувство настоящей любви, готовой на борьбу за счастье. Марджанов подчеркнул социальную тему, превратив Паолино в скромного бедняка. Великолепно разработал он первую, открывавшую спектакль сцену в сапожной лавке Джеронимо — примерка обуви. Это была живая бытовая картинка, полная юмора, насыщенная действием. Ростовцев-Джеронимо катался по прилавку, влезал куда-то наверх, доставая с высоких полок всевозможную обувь.

Одной из лучших в спектакле была также сцена торга Джеронимо с графом из-за приданого в начале второго акта, столкновение жадного торгаша с промотавшимся фанфароном. И тут раскрывались живые человеческие характеры, обнажались страсти, двигавшие этими людьми. На отрицательных образах лежал легкий отпечаток гротеска, — оно и немудрено, раз центральную роль играл Ростовцев, сторонник {477} ярких, выразительных средств. Впрочем, в классических операх-буфф охотно пользовался гротеском даже Станиславский.

Пять лет спустя после Марджанова «Тайный брак» поставил Станиславский, а сам Марджанов, в том же 1925 году, повторил свою постановку в оперном классе Тбилисской консерватории. Станиславский видел этот спектакль в бытность свою в Грузии и дал ему очень высокую оценку. Некоторые исполнители, например Д. Бадридзе, Д. Андгуладзе и другие, были приглашены Станиславским в его оперную студию, откуда затем перешли в Большой театр.

В постановке «Тайного брака» Марджанов применил принцип ширм, которые в первых двух актах давали возможность изменять место действия и конфигурацию сцены. Третье действие разыгрывалось ночью, в саду, перед домом Джеронимо. Спектакль завершался веселыми куплетами и обращением к публике.

По отзывам критики, «Тайный брак» относится к наиболее удачным постановкам Марджанова на сцене Комической оперы. Вслед за ним К. А. Марджанов поставил «Похищение из сераля» Моцарта.

Как известно, гениальный композитор воспользовался в этой опере бесхитростным рассказом о том, как очаровательный Бельмонте и его ловкий слуга Педрилло похищают своих возлюбленных у турецкого паши, к которому девушки попали в рабство. Лирические сцены чередуются с гротескно-буффонными. На всем произведении — легкий отпечаток шуточно-экзотического «восточного» колорита. Марджанову и его актерам удалось передать атмосферу влюбленности, брызжущей молодости в обрисовке любовников и забавно высмеять пашу и евнуха, главного надсмотрщика гарема (его играл М. А. Ростовцев). Роль евнуха не сразу далась талантливому комику, и только облачившись в костюм своего героя, артист «вскочил в образ» глупого, но важного смотрителя гарема. «Когда я, надутый и важный, — вспоминает Ростовцев, — показался в главном проходе партера, весь коллектив театра разразился аплодисментами. Больше всех радовался и хлопал в ладоши сам Марджанов. Жены султана, сидевшие в наказание (по замыслу Марджанова) на кольях, от хохота свалились с них. Поднялась веселая кутерьма, и меня торжественно втащили на сцену. Репетиция пошла как по маслу».

{478} Постановка «Похищение из сераля» встретила одобрительные отзывы прессы. Поэт М. Кузмин, сам композитор и хороший музыкант, подчеркивал, что чрезмерная гротесковость, присущая постановкам «Дона Паскуале» и «Тайного брака», значительно смягчилась в новой работе театра, в которой «сдержанность, нежный лиризм, уютное и незлобивое веселье вторили влюбленным звукам Моцарта». Дав высокую оценку исполнителям, в особенности сдержанному на этот раз комизму Ростовцева и музыкальности Тер-Даниелянц, порою поднимавшейся «до высокого классического лиризма» в труднейшей по тесситуре и технике партии Констанцы, критик сожалел, что несколько декадентски-лубочное и, несмотря на пестроту, тусклое оформление (художник Радаков) шло вразрез с тонкой, изящной и изобретательной работой режиссера.

В спектакле было немало чудесных режиссерских находок. У жен паши на головах красовались остроконечные пики, создававшие полное впечатление, что наказанные жены «проколоты насквозь» кольями. В первом акте евнух сидел на огромном дереве и при приближении к нему Педрилло швырял в хитрого слугу, стараясь его прогнать, гигантские плоды, срывая их с веток.

Певцы, привыкшие исполнять арии и дуэты, стоя у рампы и пожирая глазами дирижера, здесь пели в самых причудливых позах. Так, например, Констанца пела свою чудесную арию «Сон мой тих, как шепот грезы» лежа.

Занятия с молодежью на конкретном материале текущих постановок носили студийный характер. Вел их сам Марджанов. С молодыми певцами проводились специальные занятия по голосу; занятия по речи вела Н. Д. Живокини-Марджанова.

Артист Б. А. Горин-Горяинов, вспоминая летний сезон 1920 года в «Буффе», пишет: «Провели конкурс для приема в школу. Из этой школы вышли многие артисты, занимающие сейчас видное положение… Работа кипела, обещала быть интересной, захватывала всех нас». В общем первый летний сезон Театра комической оперы прошел блестяще.

### 3

Зимний сезон 1920/21 года открылся в Театре комической оперы постановкой «Бронзового коня» Д. Ф. Обера, совпавшей по времени с выпуском оперетты Лекока «Дочь Анго» {479} Вл. И. Немировичем-Данченко. Обе работы носили несколько ретроспективный характер: «Дочь Анго» решалась в плане ожившей старинной гравюры, в «Бронзовом коне» применялись приемы классического китайского театра, в свое время использованные на сцене «Свободного театра» в постановке «Желтой кофты». Марджанов и в данном случае сам пересматривает либретто, в основе которого лежит комедия Эжена Скриба, в частности, вводит поясняющего действие чтеца, — его превосходно «играет» артист А. Волков, обладающий вкусом, чувством меры, артистическим тактом и четкой дикцией.

Вокальные партии оказались в надежных руках Тер-Даниелянц, Осолодкина и Налимова. Самым активным персонажем, несшим комедийное начало спектакля, был китайский «помреж», обслуживавший актеров в манере, характерной для китайского театра. Он то подавал им необходимую по ходу действия бутафорию, то переставлял на сценической площадке предметы и т. д. Запомнились забавные игровые детали: «помреж» зажигал папиросу… о сиявшую на небе луну. Во время плавания китайского принца он разворачивал свернутую рулоном панораму с изображением берегов реки, по которой якобы скользила ладья.

Режиссер погрузил зрителей в «мир занимательных иллюзий». Но главный интерес постановки заключался не в неиссякаемой режиссерской выдумке, — подкупала органическая связь между ритмом музыкального рисунка и сценического действия.

К сожалению, только два спектакля из блестящей серии — «Малабарская вдова» и «Бронзовый конь» — сохранились на афише до осени 1921 года, то есть до начала последнего сезона марджановского театра.

Как настоящий большой художник, Марджанов был всегда предельно требователен не только к другим, но и к себе самому, и это — прежде всего. Вот яркий пример. В этом же сезоне он задумал поставить «Сорочинскую ярмарку» Мусоргского, впервые показанную на сцене его «Свободного театра» в 1913 году в Москве. Поповича Афанасия Ивановича играл снова Монахов, кума — Ростовцев. Партию Параси поручили прекрасной оперной певице О. М. Щиголевой, Грицько Голопупенко — Осолодкину. Хиврю блестяще сыграла Тамара. И все же, несмотря на этот первоклассный состав исполнителей, неудовлетворенный и требовательный к себе Марджанов снял спектакль с генеральной репетиции. Работа в целом не удалась. {480} Не был найден общий стиль исполнения в одном жанровом «ключе», не удовлетворяли массовки, неприятно резала глаз бутафорские муляжи, заменявшие знаменитых живых волов «Свободного театра»…

Перемежая музыкальные спектакли с драматическими; К. А. Марджанов ставит в декабре 1920 года саркастическую комедию Бернарда Шоу «Человек и сверхчеловек». Это — вывернутая наизнанку легенда о Дон Жуане, перенесенная в обстановку Англии и Испании на рубеже XIX – XX веков. Дон Жуан Тенорио стал Джоном Тэннером (его играл В. В. Максимов), донна Анна превратилась в несколько эксцентрическую английскую мисс Энн Уайтфильд (Тамара), причем ни Джон Тэннер преследует ее своей любовью, а она так решительно стремится завладеть им, что ему остается только спасаться от нее бегством.

Свою пьесу, изобилующую острыми парадоксами, Шоу назвал «Комедия и философия». Это — злая сатира на буржуазное общество.

Пьеса настолько трудна для сценического воплощения, что ни до Марджанова, ни после него ни один режиссер не рискнул ее поставить. Она представляет собою скорее философский трактат, лишена действия, а по объему необычайно громоздка. Авторские ремарки насыщены едким юмором. Их жалко было вымарывать. Нет, ни за что! — решает Марджанов. Но как же их донести до зрителя? Ввести, как в немом кино, «титры», надписи? Это уже будет не театр… И вот, как некогда в инсценировке «Карамазовых», которую Марджанов делал в Художественном театре вместе с Немировичем-Данченко, он вводит чтеца (А. Волков), который подает ремарки Шоу.

Шоу мечтал о партере из философов. Марджанов показал спектакль аудитории, чуждой скептическим философствованиям. Этой аудитории представление показалось скучным. Да оно в значительной степени и было таким. Но за Марджановым все же остается заслуга смелого эксперимента.

Музыка — «вторая натура» Марджанова, особенно классическая музыка. И вот, перелистывая клавиры старинных опер, Марджанов останавливает свой выбор для очередной постановки на одной из наименее популярных вещей Моцарта, комической опере «Так поступают все» или «Таковы женщины!»

{481} Первооткрыватель молодых талантов Константин Александрович был также первооткрывателем забытых и полузабытых сценических произведений. Так было, как мы только что видели, с пьесой для чтения Бернарда Шоу. Весь репертуар «Свободного театра» состоял целиком из произведений, ранее не видевших света рампы, — даже «Елена Прекрасная» дана была в новой редакции текста. На сцене Театра комической оперы намечались к показу произведения, до тех пор еще никогда на русской сцене не шедшие. Так появилась в репертуаре и малоизвестная опера Моцарта.

Это чуть грустный рассказ о непостоянстве женщин. Женоненавистник Альфонсо берется доказать своим двум приятелям, что их возлюбленные готовы при первом же удобном случае изменить женихам. Альфонсо предлагает молодым людям переодеться и увлечь девушек, что вполне удается юношам.

Режиссерское мастерство Марджанова и влюбленность в свое искусство исполнителей (Тер-Даниелянц, Осолодкин, Налимов и совсем молодая артистка Крузо) сделали свое дело. В марджановской постановке был передан, по словам одного критика, «ветреный и лукавый воздух влюбленности». Театр отлично передал настроение элегической грусти композитора. Критика подчеркивала, что в спектакле превосходно были разработаны мизансцены, продумана игра актеров, и обычные комические сцены отличались от аналогичных сцен в других пьесах большей сдержанностью. Отмечалась и оригинальность костюмов, выполненных по эскизам художника Милашевского.

Пожалуй, самым ярким из всех поставленных Марджановым в Комической опере драматических спектаклей была «Игра интересов» Бенавенте. Замысел родился у режиссера еще весной 1919 года в Киеве. Помню первую читку пьесы в фойе б. Соловцовского театра. Читал, по обыкновению, сам Марджанов. Играть должна была одна только молодежь, — я был чем-то вроде его ассистента или лаборанта, хотя таких должностей официально тогда еще не существовало. Намечался пролог и первый выезд Криспина и Леандра на деревянных конях из зрительного зала…

Военная обстановка помешала осуществлению творческих планов Марджанова. И вот только весной 1921 года на сцене Комической оперы удалось ему осуществить свой замысел.

Н. А. Ушин написал специальный занавес с изображением фигурок из этого забавного представления и знаменитой запятой {482} в центре. На фоне этого занавеса из лен точек разыгрывался пролог. Выход каждого персонажа вызывал взрывы аплодисментов. Предвосхитив вахтанговскую «Принцессу Турандот», Марджанов продемонстрировал в этом прологе великолепный «парад актеров». Оформляли сцену ширмы, их переставляли на глазах у зрителей «слуги»-арапчата.

Сейчас трудно восстановить всю картину течения этого замечательного спектакля, затем с таким же успехом повторенного Марджановым на сцене театра им. Руставели в Грузии. В памяти остались только отдельные моменты: первый «выезд» Леандра и Кристина на «детских лошадках» — палочках; лирическое любовное свидание при луне на фоне черного бархата; появление из бассейна доньи Сирэны; тачки с грудами бумаг судебного дела…

Это был каскад режиссерской изобретательности, заразительного веселья, показ превосходного актерского мастерства. Отлично играл доктора Ростовцев, — с его уходом спектакль пришлось снять с репертуара.

### 4

Второй летний сезон Комической оперы. Он несколько отличен от первого, когда строгие комические оперы классического письма чередовались с сатирическими комедиями. Сейчас на афиши проникла «честная» оперетта.

В связи с изменением репертуарного курса изменяется я состав исполнителей. В труппу вливается несколько опереточных актеров. Среди них талантливый комик Г. М. Ярон, сменивший ушедшего Ростовцева. Маленький, гибкий, ловкий «прыгун», необыкновенно подвижный и заразительно веселый. В новогодний вечер — канун 1922 года — им зарядили установленную на балконе «Паласа» пушку и выстрелили на сцену. При неописуемом восторге публики он пролетел по проволоке над головами зрителей через весь огромный зал театра…

Входит в марджановскую труппу опереточный простак А. Н. Феона, бывший артист театра В. Ф. Комиссаржевской. Он чурается новшеств, и Константин Александрович занимает его только в проходных опереточных спектаклях. Зато полностью включаются в работу театра Е. В. Лопухова и А. А. Орлов, блестящая опереточная пара, талантливые характерные {483} танцовщики, вскоре окончательно променявшие б. Мариинскую оперу на опереточные подмостки.

Самое яркое дарование в женском составе марджановской труппы — Наталия Ивановна Тамара, — на протяжении ряда лет сподвижница К. А. Марджанова во всех его театральных начинаниях. Дарование драматической актрисы разбудил в ней сам же Марджанов, увидевший в исполнительнице цыганских романсов… уайльдовскую Саломею! Роль эту она сыграла, и с большим успехом! Ей в этом помогли ее природная музыкальность и пластичность.

Наталия Ивановна обладала красивым, низким, западавшим в душу голосом, но не считала себя вокалисткой. «Ну, уж какая я певица!» — скромно заявляла она. Ее выручал превосходный слух. Не зная нот, она свободно справлялась со сложными партиями.

Одна из лучших исполнительниц так называемых «цыганских романсов», она была совершенно чужда разухабистому тону и развязно-вульгарной манере исполнения, которыми бравировали тогда представительницы этого распространенного эстрадного жанра. Я не раз слышал ее в концертах. Идеальная фразировка, разнообразие оттенков, искренность интонаций, никогда никакого «цыганского пошиба» или «надрыва». И даже в ее знаменитом романсе «Для цыганки, поверь, не нужна красота» не прорывалось ни одной вульгарной ноты.

Да и во всем облике Тамары было что-то благородное, сдержанное. Ей удавалось облагораживать даже самые заштампованные опереточные роли. Так случилось, например, с Сильвой. Она играла не кафешантанную диву, а оскорбленную в своем глубоком чувстве женщину, раскрывая драму разбитой любви. Среди карикатурных манекенов на балу она появлялась вся в черном, с большим веером из серых страусовых перьев, скорбная, внушающая уважение.

Тамара прекрасно подавала текст. Просто, как в жизни, объяснялась она с Эдвином. Живая человеческая душа проступала в дуэте «Помнишь ли ты?»… Никаких мизансцен, никаких трагических поз или жестов. Но сколько горя, сколько тепла и настоящего человеческого чувства в жалобах покинутой женщины!

Тамара владела секретом перевоплощения в сценические образы и создавала живые характеры, всегда остро своеобразные, неповторимые. Двери драматического театра были раскрыты {484} перед ней, и приходится пожалеть о том, что у нее выхватило веры в себя и силы воли, чтобы переступить «роковой порог», как это сделал Монахов. Впрочем, и годы уже уходили…

Хотя марджановский театр и носил тогда официальное название Театра комической оперы, однако и по репертуару, и по составу труппы он выходил далеко за рамки этого наименования. Театр был подлинно синтетический, но теперь Марджанов понимал это иначе, нежели в годы «Свободного театра». Тогда он представлял себе синтез как чисто механическое сочетание в стенах одного здания спектаклей разных жанров, причем для каждого вида театрального искусства существовала особая группа исполнителей: оперные певцы не участвовали в других постановках, драматические артисты не были заняты в пантомимах и оперетте, — разве один лишь Монахов составлял исключение, играя в представлениях всех видов жанров.

В Комической опере все делали всё: «оперные» — пели, танцевали и играли, «драматические» — участвовали в музыкальных, постановках, «опереточные» — были заняты в спектаклях любого плана, «балетные» — играли в оперетте. И какие прекрасные, живые, правдивые и яркие сценические образы создавали они под руководством Марджанова!

Режиссерская фантазия и постановочная изобретательность Марджанова не знали границ. Многое из того, чем впоследствии — как новшеством — щеголяли некоторые мастера сцены, было задолго до них «открыто» и применено, практически использовано Марджановым.

Марджанов преодолевает замкнутость сценической коробки, выносит действие то в зрительный зал, то в ложи, то на игровую площадку над головами зрителей. Так, домик Мимозы в. «Гейше» оказался где-то под самым потолком зрительного зала «Буффа», — он соединялся особыми лестницами и галереями с основной сценой. Вун-Чхи — Ярон проделывал во время спектакля отличный моцион, десятки раз забираясь и сбегая по этим ходам, лестницам и переходам.

«Жизнь искусства» отмечала, что постановкой «Гейши» Марджанов «еще раз показал Петербургу неистощимый запас своего режиссерского мастерства и изобретательности». Благодаря тому, что «обыграна» была не только сцена, но и купол театра, зритель оказывался вовлеченным в самую гущу действия. Особенно восхвалялись живые хоровые группы и ансамбли, {485} не имевшие ничего общего с обычным, часто безучастно пребывающим на сцене опереточным хором.

Партию Мимозы отлично пела Тер-Даниелянц, Ферфакса играл Феона, мисс Молли — Тамара, маркиза Имари — Волков, хороший характерный драматический актер с обаянием и сценическим тактом. Ярон — Вун-Чхи — по словам рецензента — «захватил зал блеском своего остроумия и таланта».

Спектакль имел огромный успех. Пришел посмотреть его и Шаляпин, всегда живо интересовавшийся работой Марджанова. Спектакль ему очень понравился. «Но я свернул себе шею!» — добавил он шутя.

Большой успех выпал на долю «Малабарской вдовы» Флоримона Эрве. На всем произведении лежит отпечаток иронии, легкой усмешки, свойственной автору «Нитуш». Это уже не старинная, строгая классическая опера, а скорее оперетта с забавным сюжетом и легкой музыкой.

Парижанин Було, богатый коммерсант (Феона), сбежал под именем Бульбума от своей жены Аниты Тиволи (Тамара) в Индию, но она настигает его и так. Бульбуму приходит в голову блестящая мысль: по индийскому закону, вдовы подлежали сожжению на костре. Он скрывается, оставив записку, что стал жертвой лютого тигра, который отгрыз ему голову. Готовится церемония сожжения. Марджанов развернул ряд замечательных сцен: индийскую свадебную церемонию, затем народный праздник с браминами и баядерками, торжественный выезд раджи (Ярон), которого несли в пышном паланкине. На этот раз жены раджи сидели не на кольях, а красовались в окнах трех мезонинчиков гарема. Перспектива закончить дни свои на костре никак не прельщает Аниту, ставшую Татой Лили. Она устраивает женский бунт, требуя отмены зверского закона. Магараджа вынужден уступить, но объявляет, что отныне вдов будут продавать с аукциона. Аниту покупает богатый набоб, который в конце концов оказывается одураченным ловкой Анитой, возвращающейся к раскаявшемуся Бульбуму. Забавно и остроумно поставил Марджанов сцену туалета набоба, да и вообще — по отзывам критиков — режиссер внес в спектакль много разнообразия. Яркие костюмы и интересные декорации Домрачева дополняли приятное впечатление.

### **{****486}** 5

Марджанов привлекает меня к работе над «Виндзорскими проказницами», знакомит с участниками постановки. Константин Александрович извлекает из кармана мою одесскую брошюру, в которой я с юношеским задором ратую за «динамического актера». Сердце екает: читал он или нет? А вдруг раскритикует, да еще при всех.

Но Марджанов улыбается своей бесконечно ласковой улыбкой.

— Вот он (жест в мою сторону) расскажет вам все о движении (значит прочел, и даже одобряет!..)

Труппа принимает меня приветливо. Кроме самого Марджанова, в театре нет ни одного режиссера (Феона для него не режиссер). Промелькнул, ничего не поставив, совсем юный Козинцев, Миклашевский ушел после снятия тех самых «Виндзорских», которых мы сейчас ставил? заново.

В плановых работах заняты преимущественно молодые певцы: Неаронова (хорошее сопрано), Дейтрих (низкое меццо), замечательный тенор — М. Осолодкин.

В основе либретто оперы Николаи лежит содержание жизнерадостной комедии Шекспира. Опера требует настоящих вокалистов, в силу этого центральная партия — Фальстафа — поручена была не комедийному актеру Ярону, а певцу — басу Москалеву. Замена далеко не равноценная. По своим внешним данным Москалев отлично подходил к фигуре злополучного шекспировского рыцаря, но это был певец, добросовестно выпевающий все ноты, но лишенный юмора и темперамента, к тому же неповоротливый, грузный и невеселый. Тучен был и Варламов, но сколько же у него при этом было неподражаемой грации!

Марджанову хотелось, чтобы спектакль получился бесконечно веселым. Он особенно подчеркивал: «Виндзорские проказницы», — да, да, не «кумушки», а именно остроумные «проказницы».

Чтобы дать возможность еще шире развернуть комедийные сцены, в музыкальную ткань оперы были вмонтированы (правда, небольшие) куски подлинного шекспировского тексте.

Декорации Домрачева казались мне мрачноватыми, во всяком случае, недостаточно жизнерадостными для шекспировской комедии, но я не хотел расхолаживать Марджанова.

{487} Работа над «Виндзорскими проказницами» только еще началась. Константин Александрович репетировал сцену с письмами: Фальстаф прислал обеим дамам — миссис Пейдж и миссис Форд — одинаковые объяснения в любви, проставив только разные имена. Письма переходят из рук в руки, взрывы смеха чередуются с возгласами негодования. «Решительно, внесу в парламент билль об истреблении мужчин!» — восклицает миссис Пейдж. Но что парламент? Парламент далеко! И веселые виндзорские проказницы решают проучить толстого ухажера, запрятав его в корзину с грязным бельем и выкинув затем в Темзу.

Марджанов репетировал с удовольствием, все были увлечены работой. Пожевывая сигару, он лепил как скульптор, с редкой изобретательностью и экспрессией внешний рисунок спектакля, стремясь выразить в нем внутреннюю жизнь персонажа и ритмически связать с музыкальной тканью. В работе Марджанова над лепкой человеческого тела в спектакле было что-то родэновское. Он лепил приземистыми глыбами, монументально-выразительными. Резкий поворот, необычайно смелая, почти дерзкая поза, круто изогнутый торс, массивно-выпуклые, точно высеченные из мрамора контуры, нарочито грубая лепка телесных форм. Марджанов компонует группы и формует позы шутя, в бесконечном разнообразии, никогда не повторяясь и не вырабатывая шаблона. Это не балетная дог-кость Таирова, много — к слову сказать — перенявшего от Марджанова, и не акробатическая натренированность мейерхольдовских актеров, а какая-то совершенно особая своя, скульптурная выразительность. В. И. Немирович-Данченко придавал огромное значение тому, что называл «мизансценой тела», не просто позе, а именно мизансцене тела, т. е. выразительности всей человеческой фигуры. Разве не имеет решающего значения для гамлетовского монолога «Быть или не быть?», какова будет в это время «мизансцена тела» Гамлета?!

Однажды Константин Александрович посреди репетиции встал и, заявив, что спешит на какое-то совещание, предложил мне продолжать поиски сценического действия. Чтобы хоть немного выиграть время и собраться с мыслями, я предложил сначала повторить все выработанное ранее в данной сцене, а затем — каким-то чудом, сам не знаю как — довел ее до конца. Вернулся Марджанов, просмотрел, одобрил — и полностью {488} передал мне всю постановку. Это был ловко подстроенный экзамен.

Вечерами, забравшись куда-нибудь подальше, в укромный уголок, откуда не могли бы доноситься ни наши голоса, ни звуки рояля (а иногда репетируя и просто «под губы»), размечали мы дуэты и арии с тем, чтобы наутро показать найденное Марджанову. Не вмешиваясь в мою режиссерскую работу, он охотно приходил, когда мы его приглашали. Придет. Посмотрит. Одобрит. Он очень любил выдвигать молодежь и подбадривать новичков.

Работая над «Виндзорскими проказницами», мы кое-как добрались до последней сцены в Виндзорском парке. Огромный музыкальный финал — на сцене все участники спектакля, хор, балет — переодетые жители Виндзора, эльфы и нимфы… Тут я окончательно растерялся. Вся сцена заполнена поющими, которые жадно ловят дирижерскую палочку. Что делать?

Я обратился за помощью к Константину Александровичу. Он пришел, погрыз сигару, прослушал музыку, — оставил всех спокойно петь, только повернул лицами к Фальстафу, переодетому охотником Герном, а фей закружил веселым хороводом вокруг злополучного рыцаря, которого они щипали, дергали, дразнили. При свете ночных факелов все это создало живую сцену. Мне стало стыдно: до чего же просто!

И вот еще характерная для Марджанова черта: после спектакля он собрал на сцене всех участников постановки, сказал, что это настоящая плановая студийная работа, поблагодарил нас всех и объявил, что я остаюсь режиссером театра. Так выращивал он молодежь. А ведь спектакль был очень посредственный, и ему, как крупному мастеру, ничего не стойле «разнести» всех нас в пух и прах и, прежде всего, конечно, меня, как неопытного постановщика.

Такой «разнос» и учинил в газете «Жизнь искусства» М. Кузмин, совершенно справедливо раскритиковав и отдельных исполнителей, в особенности Москалева — Фальстафа, и весь спектакль в целом.

### 6

Я помню работу Марджанова над «Фуэнтеовехуна», помню начала работы над «Игрой интересов» в б. Соловцовском театре в Киеве. Но тогда мне удавалось попадать на его репетиции урывками, случайно. Сейчас я на них присутствую, {489} так сказать, «по долгу службы» и по кровной заинтересованности.

Я внимательно присматриваюсь к марджановской манере репетирования. Константин Александрович презирает режиссеров-говорунов, затуманивающих сознание актеров обильными словоизвержениями и вместе с тем не умеющих показать на сцене, «правая, левая где сторона». Он всегда ищет прежде всего действие. Он делает, строит спектакли, как архитектор, лепит, как ваятель, у него руки скульптора, привыкшие к пластичному гипсу, а не холеного эстета.

Я не помню, чтобы он когда-нибудь пришел на репетицию с заранее расчерченными переходами актеров или зарисованными мизансценами. Все рождалось, творилось, возникало тут же, на месте, во время репетиции.

Блестящее искусство мизансценирования, которым в таком совершенстве владел Марджанов, пришло, конечно, не сразу. Н. Д. Живокини-Марджанова рассказывала мне, как в своих первых режиссерских опытах Марджанов дома, готовясь к репетиции, «разводил» пьесы при помощи спичек и вылепленных из хлеба фигурок.

Тогда, в Комической опере, он стремился найти на сцене рисунок, который — с одной стороны — выражал бы внутреннее состояние (мы бы теперь уточнили: «внутреннее действие») персонажа и, вместе с тем, ритмически совпадал бы с рисунком музыкальным. Если обычно в музыкальных театрах исполнители «играли», то есть действовали только «на прозе», в сценах с речевым текстом, а не певческим, а во время пения и музыкальных пассажей ограничивались лишь самыми необходимыми переходами и довольствовались условными жестами, то теперь Марджанов требовал непрерывного действия на протяжении всего акта, всей сцены, всего «музыкального монолога» (арии).

Сценически «обыгрывались» все отыгрыши, ритурнели и каденции, все музыкальные пассажи, предшествующие дуэтам и ариям или соединяющие куплеты. В эти моменты певцы обычно готовятся к «музыкальному номеру», стараясь незаметно прочистить горло, взглянуть на дирижера. Марджанов заполнял все это действием, строго уложенным в ритм и теми музыки, добиваясь незаметного, органического перехода от речи к пению. Все ходы партитуры, все аккорды отмечались соответствующими движениями, жестами или переменами поз. {490} Каждой музыкальной фразе соответствовало какое-нибудь законченное сценическое действие или движение. Он добивался полной эквиритмичности музыки и действия, что иногда приводило к известной сухости рисунка, но в целом создавало необыкновенную четкость и упругость темпо-ритма всего спектакля.

Необходимо подчеркнуть разительнее совпадение творческих исканий Марджанова в музыкальном театре с кропотливой работой, которую проводил в этой же области Станиславский. Оба они, каждый самостоятельно, стремились к подлинному синтетическому театру. «Будущее искусство, — говорил в 1925 году Станиславский, — несомненно пойдет по пути синтеза музыки и драмы, синтеза звука и слева». Разве не этого же добивался в своих музыкальных спектаклях и Марджанов! По словам Г. В. Кристи, Станиславский стремился «достигнуть полного слияния **слышимого с видимым**, в противном случае создается противоречие сценического действия с музыкой, разрушающее искусство оперы в самой своей основе».

Вспоминая свои беседы в оперной студии Большого театра в первые годы революции, К. С. Станиславский писал: «Снова воскресла во мне любовь к ритмическому действию под музыку». Этой же любовью был одержим всю жизнь и Марджанов. «Темп и ритм действия должны быть в соответствии с музыкой», — утверждал Станиславский, говоря, что «прежде шли в театр **слушать** оперу, теперь приходят и слушать и **смотреть**». Иными словами, оперный спектакль представляет собою единое вокально-музыкально-сценическое целое. Об этом синтезе постоянно напоминал и Марджанов.

Терпеливо, тщательно, филигранно переводил Константин Александрович музыкальный рисунок на язык сценического действия — фраза за фразой, такт за тактом. Но он не умел так образно и ярко формулировать свои мысли, как это удавалось Станиславскому, который облекал свои теоретические тезисы в блестящие афоризмы. «Нужно, — говорил Станиславский, — **своим телом пропевать музыкальные фразы** (подчеркнуто мною. — *Г. К*.), что в особенности касается музыкальных фраз, разделяющих или, напротив, связывающих певческие моменты». Именно этим музыкальным пассажам Марджанов умел придавать отточенную до ритмической точности танца сценическую форму, иногда развивая их в законченные небольшие пантомимы. Это было тончайшее кружево, {491} и прав Б. Асафьев, отказавшийся рассказать или описать марджановского «Бронзового коня», — его можно было бы зафиксировать разве что на кинопленке.

Любопытно отметить, что оба мастера — и Станиславский и Марджанов — выбрали для своих студийных лабораторных экспериментов в области музыкального театра одно и то же — лучшие образцы комических опер — «Тайный брак» и «Дон Паскуале», но приоритет остается, бесспорно, за Марджановым, опыты которого относятся к двадцатому году. А «Перикола» Оффенбаха была показана Немировичем-Данченко летом 1922 года, через полгода после марджановской постановки на сцене Комической оперы.

Владимир Иванович шел в своих исканиях синтетического актера от **поющего актера**, Станиславский — от «**певца-артиста**», как бы утверждая примат музыкальной стихии. Его идеалом был Шаляпин, с которого, как он не раз утверждал, он и «списал» свою систему. Преклоняясь перед гением Шаляпина, Марджанов видел элементы синтетизма в игре таких мастеров музыкального театра, как Монахов, Тамара, Ростовцев. Главное для него заключалось в музыкальности, в тонком чувстве ритма, и тут его искания полностью совпадают с методом Станиславского.

Популяризируя оперную классику и лучшие образцы комической оперы, поднимая общий художественный уровень музыкального театра, воспитывая молодых актеров-вокалистов, прививая вкус к опереточным спектаклям и облагораживая этот архиконсервативный жанр, Марджанов делал большое и нужное культурное дело, и этой его заслуги перед советским музыкальным театром нельзя не признать.

Опыт, приобретенный за время работы в петроградской Комической опере, Константин Александрович применил вскоре в ряде музыкальных спектаклей, созданных в Грузии.

### 7

Мои отношения с К. А. Марджановым вскоре перешли в настоящую дружбу, несмотря на огромную разницу в годах: ему уже пятьдесят, мне вдвое меньше.

Удивительная у него была простота в обхождении! Никогда, ни разу за все годы нашего знакомства, Марджанов — знаменитый мастер — ни в чем не показал своего превосходства, ничем не уколол самолюбия. Да, на репетициях он иногда приходил в ярость, если что-нибудь путали, забывали, относились {492} нерадиво. Однажды шла репетиция «Змейки» Шпачека. Дирижировал автор. Трубач немилосердно фальшивил. Наконец Марджанов не вытерпел и бросился с кулаками в оркестр. Его схватили за пиджак — рукав остался в руках схватившего… На репетиции он в запальчивости мог забыть разницу между парламентскими и непарламентскими выражениями, но такова, очевидно, сила уважения, которое внушает подлинный талант, — никто никогда не обижался на неистового режиссера.

Я знакомлюсь и с его близкими. Главный литературный помощник Константина Александровича — его сын[[133]](#footnote-46), черноволосый румяный юноша в скромной курточке. Он унаследовал от отца музыкальность и превосходно владеет стихом. Марджанов поручает ему текстовку клавиров комических опер, — юный автор скрывается под псевдонимом «К. делла Момма»[[134]](#footnote-47). Стихи молодого переводчика звонки, изящны по форме и — что очень важно — удобны для певческого исполнения.

Мы встречаемся с Константином Александровичем и вне театра. Его домашняя обстановка такая же скромная, как и сам хозяин. Самая простая мебель. Ковровая тахта, над которой к обоям булавкой приколота вырезанная откуда-то карикатура на Марджанова (я потом натолкнулся на нее в журнале «Рампа и жизнь»). Большой сдал завален бумагами и книгами, книги на этажерке, и еще кипа в углу. Ничего театрального, никаких портретов — ни своих, ни с дарственными надписями знаменитостей. Скорее, комната скромного научного работника, а не режиссера. Полный контраст с увешанным театральными эскизами кабинетом в театре.

И дома, и в театре он в той же неизменной полувоенной куртке. Мы то заходим с ним в мастерскую художника Школьника, посмотреть на эскизы к будущим спектаклям, то вместе возвращаемся домой или идем на репетицию, благо нам по пути. Марджанов живет на Троицкой (теперь улица Рубинштейна), против того самого Троицкого театра миниатюр, где шла его «Саломея». Заходит он как-то и ко мне. Я показываю ему картины и этюды моего покойного отца — {493} пейзажиста, близкого к передвижникам. Он внимательно рассматривает, но остается холодным.

Зазывает меня К. А. Марджанов в свой полуподвальный театрик «Хромой Джо» в нижнем небольшом помещении «Паласа». Это ночное кабаре со столиками, вернее с откидными подставками, прикрепленными к спинкам впереди стоящих кресел. Так как денег и у меня, и у самого Марджанова мало, ограничиваемся заказом куска кулебяки со стаканом чаю. Впрочем, по тем временам и это неплохой ужин. Но дело, разумеется, не в нем, а в программе.

Сцена в «Хромом Джо» маленькая, неудобная и плохо оборудованная, с низким потолком и без «карманов», так что приходится ограничиваться самым неприхотливым оформлением — декоративный мазок, деталь, пятно, игровые предметы, минимум мебели.

Марджанов любит малые формы и относится к ним безе всякого пренебрежения. Один за другим возникают его кабаре — «Би‑ба‑бо» в Петрограде, «Кривой Джими» — в Киеве, и вот теперь «Хромой Джо» при театре Комической оперы. Собственно говоря, мысль о маленьком театре сатиры не оставляет Марджанова все годы этого петроградского периода. Из затеянного Львом Никулиным с участием Константина Александровича сатирического театрика возник и развился затем театр «Вольная комедия» Н. В. Петрова. Еще летом в «Буффе» Марджанов облюбовал крытую галерею бывшего ресторана для устройства там небольшого театра сатиры. Намечался даже репертуар, включавший инсценированные басни Вл. Воинова. Они исполнялись и в «Хромом Джо», программа которого была мозаична и многообразна. В нее входили:

сценки и скетчики: «№ телефона твоего возлюбленного», сильная драма в 1 минуте, по Петеру Альтенбергу. «Бродячие комедианты» Н. Агнивцева, «Эволюция дуэли» Арго и Мюссара;

пародии: «Ревизор» — опера-буфф в 4‑х действиях и «Четыре точки зрения» Арго, в которой давались четыре развязки «Горе от ума»;

инсценировки: «Река Камушка» Вас. Каменского;

интермедии: «Веселые рыцари» и «Три бандита» Мюссара-Викентьева, «Цирк дяди Джо» (его же) и «Фарфоровые куранты»…

{494} Н. И. Тамара и Сергей Сорокин поют «Забытые (цыганские) романсы». Это, наряду с танцами, — лучшие номера программы. «Провинциальную польку» танцует та же Тамара в паре с Орловым, а вместе с Лопуховой Орлов откалывает «Столичную польку». Французские песенки отлично исполняет уже знакомый нам А. Волков.

Конферируют Ярон и Орлов. Они же презабавно разыгрывают «оперу» на сюжет чеховской «Хирургии». Фельдшера Курятина изображает Орлов, а маленького и чахлого дьячка Восмигласова — Ярон. Разве можно описать все перипетии этого зубоврачевания, комизм обыгрывания хирургических принадлежностей, прыжки Ярона вслед за щипцами зубодера!

Сам Константин Александрович участвовал в программе «Хромого Джо» не только как режиссер, но и как автор, скрывшись под обычным своим псевдонимом «К. Эм.». Он сочиняет рассказ о том, как и откуда появился на свет «Хромой Джо», в котором дирижирует все тот же неутомимый Ярон. Он же. Ярон, читает басни Воинова.

В хоре участвуют все исполнители в забавных гримах и костюмах обывателей того времени. Куплеты этого хора, помнится, заканчивались вопросом, обращенным к публике: «Кто хром, но вечно весел?» — на что зрители должны были отвечать: «Хромой наш Джо!»

Таков был этот маленький театрик, созданный Марджановым в нижнем зале «Паласа» (так называемый «Пти-Палас»). Он дополняет общую картину жизни Театра комической оперы осенью 1921 года.

### 8

Марджанов привлек меня в качестве сорежиссера к постановке «Птичек певчих» Оффенбаха. Спектакль был широко задуман. Дела театра шли плохо, сборы упали, и вот Марджанов решил дать зрителям последний бой. Это будет революция в оперетте. Комические оперы не дают материала для сатиры, новых опереток нет, да пока что и не предвидится. Так почему же не попробовать омолодить старую сатиру Оффенбаха, перелицевать ее на современный лад. Создавать новый текст невозможно. Но можно перенести действие в недавнее прошлое: пусть оживут персонажи только что свергнутого {495} старого режима! Губернатор в современном фраке, Панателла облачится в шитый золотом камергерский мундир и белые брюки, а дон Педро станет полицмейстером в полной парадной форме.

Несколько вечеров подряд в кабинете Марджанова разрабатывался постановочный план, который и был затем полностью осуществлен.

Партер театра — это как бы огромная городская площадь. Посередине три больших помоста, центральный соединен гигантской лестницей с высоким балконом; оттуда, сверху, как бы с горы, спускаются в город уличные певцы Перикола и Пикилло (Н. И. Тамара и М. И. Осолодкин). Значительная часть действия разворачивается на этой площадке среди зала, — для этого пришлось выбрать из партера часть кресел, а некоторые ряды повернуть боком к помосту. На площадке — стол и несколько табуреток: тут губернатор угощает голодную певицу, здесь же пишет она и свое знаменитое прощальное письмо несчастному возлюбленному.

«Кабачок трех сестриц» разместился в трех точках: один павильон — на самой сцене, оставляя большой простор для массовок, два других — в боковых нижних ложах, соединенных со сценой особыми переходами. Таким образом действие развивалось буквально во всем зрительном зале, который был украшен развешанными под потолком гирляндами разноцветных флагов и флажков — ведь в городе праздник.

Свет выхватывал ту часть зала, в которой в данное время происходило действие. Великолепно удался Марджанову финал первого акта — свадьба охмелевших уличных певцов, затем буйный хоровод и постепенное угасание праздника: свет медленно сходит на нет, в полной темноте мерцают разноцветные фонарики, — но вот и они, промелькнув в разных угадках сцены и зрительного зала, исчезают, гаснут, растворяются во мраке…

Пространство зрительного зала обыгрывалось только в первом акте, все последующие развертывались только на сцене.

Сцена бала оказалась гораздо бледнее насыщенного действием и расцвеченного режиссерской выдумкой первого акта. Была, пожалуй, только одна забавная находка: опутанного веревками Пикилло не уводили со сцены в какую-то далекую тюрьму, а спускали тут же… в суфлерскую будку, как в подземелье. {496} Этот «трюк» всегда отлично принимался зрителями. К сожалению, последний акт остался (из-за недостатка времени) только едва намеченным и бледным.

Мы не знали тогда, что в это же время в Москве над «Периколой» работал Вл. И. Немирович-Данченко, который тоже стремился «осовременить» произведение Оффенбаха, вводил в текст злободневные остроты и разрешил актерам импровизировать на актуальные темы. Но и его постигла в этом творческая неудача: спектакль получился разнобойным, разностильным и невеселым.

Несмотря на итоговый, финальный полууспех «Птичек певчих», я все же вспоминаю об этой работе с чувством благодарности к Константину Александровичу.

Марджанов не был профессиональным педагогом, но, глядя на его манеру репетировать, можно было приобрести во сто раз больше знаний, нежели пройдя целый курс режиссуры в учебном заведении.

Вообще же Марджанов меньше всего говорил, больше всего подсказывал, никогда не требуя копии показа, а лишь наталкивая на раскрытие образа. И редко показывал.

Помню, как тогда же в Комической опере артисту Медведеву никак не давалась роль губернатора в «Птичках певчих». Марджанов задумал появление губернатора с его выходным номером в партере зрительного зала.

— Молодящийся старичок, этакий «мышиный жеребчик», — объяснял актеру Марджанов, — понимаете?

Бились, бились — ничего не выходит. Тогда Марджанов набросил на плечи вместо плаща пальто (в театре было холодно), надвинул на глаза чью-то шляпу и так изобразил губернатора, шмыгающего между рядами кресел, словно по закоулкам города или в толпе на площади, что все мы разразились аплодисментами.

Главный его секрет заключался в умении найти и показать или — в крайнем случае — предложить и подсказать актеру верное сценическое действие.

Но, как правило, случаи показа были чрезвычайно редки.

Марджанов никогда не был отвлеченным теоретиком. Он был настоящим режиссером-практиком, прошедшим суровую школу повседневной театральной работы. Эта «школа», пройденная Марджановым в недрах театра, выгодно отличает его от тех режиссеров-новаторов, которые, подобно {497} скажем, Н. Евреинову или Ф. Комиссаржевскому, пришли в театр извне, не зная как следует его «кухни». Не были они и актерами. А ведь в режиссерской практике Константина Александровича сыграли весьма значительную роль его актерские выступления. Марджанов был практиком и отлично чувствовал актера.

Я уже сказал, что он редко прибегал к прямому показу, но, когда это было необходимо, умел несколькими чертами, исчерпывающе раскрыть образ, мог сыграть тот или иной эпизод, ту или иную сцену. Вот почему актеры всегда охотно шли за ним, верили ему и безоговорочно подчинялись его подсказкам.

Что касается театральней «кухни», то и тут я у него многому научился. В горячие дни так называемых «адовых репетиций» или премьер Марджанов появлялся на сцене с молотком в руках, учил плотников крепить откосы, работал за реквизитора и помрежа. Помню, как на первом представлении «Птичек певчих» он сам, стоя в кулисе, зажигал свечи в фонариках перед выходом хора на сцену в финале первого акта. Он не избегал никакой работы. Когда для тех же «Птичек певчих» под потолком высоченного зала развешивали гирлянды флагов, Марджанов всю ночь напролет проработал вместе с техническим персоналом и художниками.

Помню я и костюмную репетицию: одетые и загримированные артисты становились перед занавесом, Марджанов менял освещение, предлагал сесть, пройти, сделать поклон, расправить складки, тут же давал указания художникам и портнихам, изменял части туалета или заменял головные уборы, проверял гримы. Словом, для меня, молодого режиссера, это был целый курс режиссуры, и притом практический.

«То, что проделали Марджанов и Крыжицкий над “Птичками певчими”, — писал старый театральный критик Эд. Старк, — несомненно театральное искание и потому чрезвычайно ценно само по себе. Это крайне интересный опыт практического воплощения всех бесконечных споров о существе сценической площадки, о необходимости ее коренной реформы, о слиянии ее со зрительным залом, о вовлечении зрителя, в самое представление и т. п. Поскольку все участники “Птичек певчих” еще находятся в периоде подготовительном, поскольку еще только пытаются овладеть новыми для них формами, постельку они делают свое, весьма нелегкое, дело хорошо». Заканчивая {498} рецензию, Эд. Старк задает справедливый вопрос: «А вот подходит ли данная форма для “Птичек певчих” — это другой вопрос. От превращения этой оперетты в зрелище уличного характера она бесконечно проигрывает. Для оформления спектакля в духе “Птичек певчих” нужно специально написанное произведение и притом в более широком стиле, в более ярких тонах».

Таких произведений не было. Что же касается попыток «осовременить» тексты старых опер и оперетт, то неизбежно получался зияющий разрыв между злободневным либретто и старинной музыкой.

### 9

Тут я вынужден сделать небольшое отступление.

Марджанов распорядился предоставить мне отдельный кабинет, большую комнату во втором этаже, с входом прямо с балкона зрительного зала, откуда было удобно наблюдать за спектаклями. Считая меня фигурой «не первых сортов‑с», завхоз Алим Иванович обставил кабинет кое-какой сборной мебелишкой. В противоположность Марджанову, я завесил свои стены театральными афишами и кричащими киноплакатами. Мне казалось, что получилось «очень здорово».

Вот этот кабинет в «Паласе» и стал осенью 1921 года своего рода штаб-квартирой заговорщиков, затевавших ниспровержение существующего театра!

Боевое ядро «ниспровергателей» составляла тройка энтузиастов — Г. М. Козинцев, Л. З. Трауберг и автор этих строк. Позднее к нам присоединился Сергей Юткевич. Мы распалялись гневом и рвались в бей с натурализмом, с мещанским «психоложеством», мелким ковырянием в обывательских душонках, с театром пиджака и скуки.

27 ноября состоялась премьера «Птичек певчих», а через несколько дней — 5 декабря — мы вынесли смертный приговор старому театру на диспуте об эксцентризме, проведенном в театре «Вольной комедии». Три доклада молодых «ниспровергателей» вызвали бурю. Говорили и кричали Н. В. Петров, Виктор Шкловский, К. М. Миклашевский, Н. Н. Евреинов, председательствующий на диспуте, Мгебров и многие другие. Скандал удался на славу, — что и требовалось доказать!

Марджанов не пришел на диспут, хотя фамилия его и значилась на афише. Он не любил и не умел выступать публично. Но потом подробно обо всем расспросил и молча посмеивался. {499} Так под боком у него зародился ФЭКС[[135]](#footnote-48), в который мы тогда завербовали Е. В. Лопухову, А. А. Орлова и даже Н. И. Тамару, согласившихся «преподавать» в театральной мастерской ФЭКСа и участвовать в намечавшейся уже тогда эксцентрической постановке «Женитьбы»… «по Гоголю»!

В плане эксцентриады я начал — с согласия Марджанова — ставить «Зеленый остров» Лекока. Помнится, во втором акте: тропический лес (художник Н. Ушин), гамаки, охота на диких зверей и змей, затем купание в оркестре…

В самый разгар репетиций, придя утром в театр, я увидел на доске объявлений пространное письмо, написанное мелким марджановским почерком, адресованное труппе: Константин Александрович прощался с товарищами, говорил о невозможности в данных условиях осуществить намеченные замыслы, выражал надежду когда-нибудь в дальнейшем создать настоящий синтетический театр…

Труппа собралась внизу, в «Хромом Джо» К. А. Марджанов говорил о необходимости полной перестройки репертуара, ориентации на так называемую «венскую оперетту».

— Когда я раскрываю клавиры «Пупсика» или «Мотора любви», мне в лицо летят плевки, — сказал он. — Не могу ставить. Но у вас есть человек, который вам нужен…

И он указал на Феона.

В чем же коренилась причина распада дела, так блистательно начатого, крушения театра, в создание которого вложено было столько увлечения, энтузиазма и подлинного творческого труда?

Для меня уход К. А. Марджанова не явился неожиданностью. Признаки неблагополучия Комической оперы обозначились уже давно.

Помнится, первый же день моего пребывания в театре омрачается дурным предзнаменованием. Константин Александрович собирает труппу и оглашает заявление певицы Тер-Даниелянц об уходе из театра. Я еще не могу разобраться в складывающейся обстановке, но чувствуется что-то неладное. Ушел Ростовцев, ушли старые актеры драмы, теперь начинается бегство молодежи.

{500} — Вспомните, как начинали работу, — в дырявом сарае («Летний буфф»), без оркестра, под аккомпанемент двух роялей. И вот добились, создали настоящий синтетический театр. Да, предстоят большие трудности, вероятен переход на самоокупаемость. Новый нэпманский зритель хочет «Пупсиков», а мы все-таки будем играть Глюка, ставить Мольера и Шекспира! Пусть тот, кто не верит в будущее театра, сейчас же заявит об этом, ничего, энтузиасты найдутся, как находились и до сих пор. А неожиданный уход Тер-Даниелянц в начала сезона срывает всю работу, приходится снять весь цикл классических опер, с таким трудом срепетированных за полтора года…

Уже тогда, осенью 1921 года, в начале сезона, положение театра внушало серьезные опасения. Теперь оно стало катастрофическим. Сказывается неустойчивость финансового положения. В погоне за пайками актеры халтурят вовсю, ищут, где выгоднее.

Посещаемость театра плохая. Даже внеплановые «ходовые» оперетки с участием Ярона, Тамары, Феона и восходящих опереточных «светил» — Лопуховой и Орлова — не дают сборов, не говоря уже о бедном «Хромом Джо», хромающем на обе ноги. Словом, все театры горят. «Сгорела» и Комическая опера.

Вторая причина «краха» театра заключалась в характере самого Марджанова. Всегда во власти своего необузданного темперамента и буйной фантазии, вечно кем-нибудь или чем-нибудь увлекающийся до самозабвения, поэтому несколько хаотичный, Марджанов был скорее организатором, нежели руководителем-администратором. Ему не хватало выдержки, упорства в преодолении препятствий. Он быстро пасовал и не умел настойчиво, упорно бороться с трудностями. Как часто после первых же столкновений он уходил из театра, бросал дело, чтобы с головой окунуться в новое начинание. И снова терпел «крах». И только неиссякаемая воля и беспредельная любовь к театру не давали ему оторваться от него.

Так случилось и с Театром комической оперы: от первых же подземных толчков заколебался и остыл к нему его основатель…

После общего собрания труппы мы — немногие ближайшие сотрудники Константина Александровича — собрались в его кабинете… и не узнали комнаты: обтянутые рыжей материей {501} стены были оголены, груды наваленных на полу эскизов ждали упаковки. Этот «разгром» он учинил втихомолку ночью. Где-то в углу кабинета еще торчала высокая стремянка…

Впереди у него не было ничего определенного, но — как всегда — в голове этого неугомонного человека роилось множество замыслов: Москва… «Театр пантомимы»… Гастроли в Неаполе…

Я спросил его: что же мне делать?

— Уходить. Вы «им» не нужны.

Он имел в виду уже преобладавших в составе труппы опереточных рутинеров. Я знаю: Марджанов сумел бы направить репетиции «Зеленого острова» по верному руслу, в случае надобности обуздать зарвавшегося «новатора». Теперь же, без Марджанова, на меня смотрели мутные, «рыбьи» глаза некоторых опереточных актеров, соблюдавших, впрочем, абсолютную корректность. После одной из таких репетиций «пассивного сопротивления» я подал заявление об уходе.

Было это в самых последних числах декабря. Сразу же на афишах появилась «Сильва» с участием Е. И. Тиме…

Марджановский театр резко выделялся среди других питерских театров того времени. Он имел свое определенное и ярко выраженное лицо. С уходом Марджанова он превратился в заурядный опереточный коллектив и вскоре слился с «Музыкальной комедией» предприимчивого дельца — тенора М. Д. Ксендзовского, А постановки комических опер подхватил Малый оперный Академический театр. Так распылилось замечательное начинание Марджанова.

Но в творческой биографии самого художника работа в Комической опере не прошла бесследно. Здесь он впервые испытал себя как постановщик больших музыкальных спектаклей, продолжив затем эту линию на сцене грузинского оперного театра имени Палиашвили.

Плодотворными оказались и его поиски ритмического действия под музыку, — этот метод он широко использовал во всей своей дальнейшей режиссерской практике.

Надо также отметить, что на сцене Комической оперы им были созданы постановки, с большим успехом повторенные в Грузии, — «Игра интересов» и «Виндзорские проказницы».

Я уже говорил о том, что из стен этого театра вышел ряд артистов, впоследствии стяжавших мировую известность, например, {502} народная артистка СССР А. Б. Тер-Даниелянц; как комедийные артисты нашли себя здесь А. А. Орлов и Е. В. Лопухова. Заметное влияние оказал режиссерский метод Марджанова на Феона, а через него — на общий стиль опереточных постановок двадцатых — тридцатых годов.

В целом Комическая опера была первым подлинно синтетическим театром, многоплановым и разнообразным по жанру, тем синтетическим театром, к созданию которого Марджанов стремился на протяжении многих лет.

Если история советского драматического театра в основном изучена, то пути развития музыкальной сцены, в особенности опереточной, пока еще остаются почти совершенно вне поля зрения и интереса исследователей. Поэтому о марджановской Комической опере мы находим лишь несколько страниц в книге М. Янковского «Оперетта»[[136]](#footnote-49). Оценка, которую дает этому театру автор, вызывает самые решительные возражения. Она прежде всего поражает своей противоречивостью Признавая, что приход Марджанова «в опереточный театр оказался на известный период явлением исключительной важности» и что его Комическая опера «входит в историю опереточного театра как один из наиболее характерных эпизодов общетеатрального значения, сыгравший существенную роль в дальнейшем пути опереточного театра», Янковский, очевидно никогда не видевший ни одного из поставленных тогда Марджановым спектаклей, неожиданно утверждает, что в них «можно, прежде всего, подметить настойчивую трактовку спектакля как сценической игры». По мнению Янковского, «Марджанов воскрешает ряд полузабытых приемов итальянской комедии масок». Только что приведенное описание и разбор спектаклей Комическое оперы, думается нам, начисто опровергает это утверждение. Совершенно произвольным и неверным является и заявление Янковского, будто марджановские актеры — «актеры гротеска, они действуют как маски карнавального представления… Марджановский спектакль осуществляется актерами-гаерами, актерами-трюкачами»! И это говорится о таких артистах, как Тамара, Ростовцев, Тер-Даниелянц! Несколькими строками ниже автор упрекает Марджанова в том, что, делая упор на мастерство актера, он «не устремляется в сторону {503} поисков реалистических элементов в опереточном театре». Да, Марджанов обладал великолепным ощущением специфики каждого жанра и допускал в комической опере-буфф известную дозу гротеска, но в основе основ он неизменно добивался от актера правды — и только правды. «Я всегда инстинктивно чувствую, — сказал он в своем докладе о работе режиссера, — когда актер начинает фальшивить». Мог ли он при таком чувстве правды культивировать актера-гаера или тем паче «трюкача»?!

Нет, беда Марджанова заключалась в другом, и об этом еще в 1919 году в Киеве хорошо сказала замечательная польская трагическая актриса Станислава Юлиановна Высоцкая: «Трагедия марджановских постановок в том, что у него не было актера, пластического актера». Только термин «пластический» нужно заменить каким-то другим: синтетический, обладающий блестящей внешней техникой, всесторонне натренированный… Такого актера не было в его распоряжении в те годы в Петрограде. Ему удалось воспитать целое поколение таких мастеров у себя на родине, в Грузии.

### 10

Вскоре после распада Театра комической оперы проф. Н. Д. Бернштейн объединил группу бывших марджановцев в Институте музыкального просвещения (ГИМП), который он возглавлял вместе с М. В. Бехтеревым. В работе института принимали участие маститый дирижер В. Сук, проф. Д. Фельдберг, В. Г. Каратыгин и ряд других видных музыкантов.

Н. Д. Живокини-Марджанова вела занятия по дикции и декламации с певцами оперного класса, которым руководил М. А. Купер, хором ведал С. С. Митусов, бывший хормейстер Комической оперы, я режиссировал. Мы поставили несколько оперных спектаклей — «Демона», «Севильского цирюльника», «Царскую невесту», комическую оперу Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сват». Нашими экспериментами заинтересовался И. В. Ершов.

Весной 1924 года в Ленинград приехал Марджанов. Я попросил его посмотреть мою постановку «Мадам Баттерфляй», хотя знал, что у него билет на мейерхольдовский «Лес». И вот характерная для Константина Александровича черта: он недосмотрел «Леса» и все же приехал, хотя и с опозданием, на наш скромный ученический спектакль. Для нас это был настоящий {504} праздник. После окончания оперы проф. Бернштейн, как ректор института, приветствовал Марджанова. Константин Александрович ответил несколькими теплыми словами, потом поднялся на нашу крошечную сцену и долго рассматривал, смакуя, действительно удачный «японский» задник, выполненный молодым художником Борисом Шписом в манере нежных вышивок по шелку, в бледно-розовых и фиолетовых тонах. Боюсь, что в нашем представлении ему больше всего понравился именно этот задник!

— Ну, а как же «Лес», Константин Александрович? — спросил я.

Он только поморщился и развел руками: нет… не то… совсем не то…

Признавая талант Мейерхольда, он решительно не принимал многих его спектаклей. Впрочем, Марджанов и Мейерхольд — тема особого разговора. А сейчас, в заключение, хочется рассказать о моей последней встрече с Марджановым.

Летом 1924 года, пешком добравшись по Военно-Грузинской дороге до столицы Грузии, я тотчас стал разыскивать «Котэ». Он жил на Верийском спуске.

В июльские дни в Тбилиси было нестерпимо душно и жарко. Марджанов обливался дома студеной водой.

Мы вместе с ним отправились на экзаменационный спектакль, кажется, драматического класса консерватории. Константин Александрович долго морщился и ерзал на стуле, пока, наконец, какой-то отрывок из «Романтиков» Ростана не вывел его окончательно из равновесия.

— Зализанный эстетизм! Сплошная манерность! — кипятился он. — Кривляние! Пошлятина! Только молодежь портят!..

Он не скупился на эпитеты. Потом сорвался и побежал в Наркомпрос «воевать». А с заседания прислал мне записку, назначая встречу в театре Руставели. Записка оканчивалась приглашением в ресторан на Давидовой горе.

В тот день в зале театра (спектакля не играли) А. В. Луначарский «проездом в Тифлисе» читал публичную лекцию об искусстве. Пока я слушал Луначарского, Марджанов где-то раздобывал деньги, каковых у него часто не бывало в наличности. Наконец он пришел в сопровождении двух молодых актеров из театра Руставели. Познакомил нас.

— Мои помощники, талантливые.

{505} Одним из них был действительно талантливый молодой режиссер Сандро Ахметели.

Мы поднялись по фуникулеру, минуя могилу Грибоедова, на гору. Наверху дышалось вольнее. Заняли столик. Весь «аир», как потом выяснилось, был заранее оплачен Марджановым.

Взвалив на свои плечи гигантский труд реорганизации грузинского театра, Марджанов горел энтузиазмом. Вскидывая гривой седых волос, с блеском влажных глаз говорил он о новых веяниях в театре, о конструктивизме, расспрашивал о Москве и Мейерхольде, о Питере.

Пока на столе сменялись всевозможные грузинские кушанья, чахохбили и сациви, присыпанные острыми специями, вместе с потоком кахетинского лились театральные речи. Как в чьем-то стихотворении:

Здесь были споры о театре.  
С приправой острой анекдот,  
Рассказ о новой Клеопатре  
И пестрых мыслей хоровод…

Беседа наша зашла, конечно, за полночь. Опрокинутой звездной чашей лежал внизу Тбилиси, когда, уже «грузинской черной ночью», фуникулер спускал нас в сверкающий огнями город…

Это была моя последняя встреча с Константином Александровичем. Я приехал посмотреть его московские постановки летом 1933 года, когда его уже не было в живых. Как много интересного было в «Летучей мыши», как много замечательного в «Дон Карлосе»! И как бесконечно жалко, что на русской сцене не сохранилось ни одного его спектакля…

Кто-то метко назвал Марджанова: «огнедышащий гигант-реясиссер».

1956 – 1957  
Москва

## **{****506}** Серго Амаглобели Работа К. А. Марджанишвили на грузинской советской сцене

Советская власть устанавливается в Грузии 25 февраля 1921 года. С этого же года начинается коренная ломка старых, феодально-буржуазных общественных отношений, которые при господстве меньшевиков в основном еще сохранялись. Рабочий класс, как в политике и экономике, так и в искусстве, выставляет свои требования. Мы уже знаем, что грузинский театр в том виде, как он существовал в меньшевистской Грузии, не мог удовлетворить этим требованиям. Художественный уровень его был весьма низким. Спектакли доходили иногда до явной халтуры. В репертуаре не только не было новых пьес, но не было даже попытки использовать классические пьесы в новом толковании или восстановить революционный репертуар грузинского театра 1905 – 1906 годов.

В 1921 – 1922 годы грузинский театр имени Руставели в Тифлисе буквально пустовал. На специальном совещании, устроенном Наркомпросом Грузии, режиссеры ставили вопрос о временном закрытии театра с тем, чтобы начать подготовку новых актерских кадров. На этом же совещании выступил вернувшийся из России известный режиссер К. А. Марджанов (К Марджанишвили). Он решительно высказался против {507} закрытия театра и осмелился заявить, что не актеры виноваты в создавшемся положении, а тот репертуар, те театральные формы, в которых не могут по-настоящему раскрыться актерские дарования.

25 ноября 1922 года К. А. Марджанов показал театральной общественности свою постановку «Овечьего источника» Лопе де Вега. Этот спектакль нельзя назвать обычней новой постановкой, — это был настоящий взрыв всех обветшалых театральных форм грузинского театра, полный переворот в творчестве актера, поднятие идейного и художественного уровня театра. Публика не верила своим глазам, была восхищена неожиданным зрелищем, не узнавала своих актеров. Вся общественность, вся пресса торжествовала победу. Даже наиболее злостно настроенные националисты, поклонники отжившего натуралистического театра, не могли отрицать высокого уровня той культуры, которую показал К. А. Марджанов в своем спектакле.

Нет нужды приводить здесь все отзывы об этой постановке газет и журналов, все они восторженно признали эту постановку как небывалое достижение, как начало возрождения грузинского театра. Приведем лишь некоторые, наиболее характерные из этих отзывов.

Поэт Тициан Табидзе писал в 1926 году: «Несомненно, приезд К. Марджанишвили имел провиденциальный характер для возрождения этого театра (говорится о театре им. Руставели. — *С. А*.). Нужен был его авторитет и дисциплина, чтобы из обломков старого театра возродить новый. Вместе с тем его формулы синтетического театра были чрезвычайно уместны в нашем театре». В другой рецензии читаем:

«Возрождение грузинского театра начинает Котэ Марджанишвили… Тот, кто не увидит сегодня, что в Грузии народился новый театр, тот слеп».

Поэт Паоло Яшвили, говоря о декларации объединившейся вокруг Марджанова театральной молодежи, с пафосом восклицает: «Мой энтузиазм перешел границы, я почувствовал чашу правоту, я первый принял ваш бунт против старого театра, и сегодня мне сладко думать, что мы были правы. Наша надежда исполнилась потому, что руководителем вашим сделался подобный блеску золота, одинаково любимый нами и вами учитель Котэ Марджанишвили».

{508} Поэт Ш. Апхаидзе писал: «Нужно было появление на грузинской сцене Котэ Марджанишвили, его сила воли, своеобразное умение подчинять себе сцену, его огонь, доводящий творчество, если можно так выразиться, до физической боли (!), нужно было объединение всей корпорации единой дисциплиной, наполнение ее богатым силами молодняком, чтобы заколдованный круг разбился навсегда. Грузинский театр сразу выбрался из провинциального болота и овладел культурой современного театра».

Эти восторженные поэтические отзывы интересны в том отношении, что они выявляют всеобщий восторг, который царил в театральном мире Грузии по поводу появления К. А. Марджанова. Ценной является и статья талантливого артиста Ак. Васадзе: «25 ноября (дата постановки “Овечьего источника”. — *А. С*.) останется незабываемым в истории грузинского театра. Останется незабываемым не петому, что это был хороший спектакль, хороший ансамбль, хорошая игра. Возможно, что в прошлом у нас был когда-нибудь еще лучший спектакль, еще лучшее исполнение. Но тут наметилась новая линия творчества, сказался новый метод работы, новая ферма спектакля, какой нельзя найти ни в каком другом театре… Это было вызванное К. А. Марджановым начало синтетического театра Грузии, в котором актер, этот первенствующий на сцене мастер театра, является носителем одновременно всех его элементов — ритма, речи и музыки».

Каковы были основные устремления этой корпорации? Она восстала против старого поколения с его националистическими тенденциями и против старых традиций в театре; она организовала вокруг К. А. Марджанова театральную молодежь для новых исканий и экспериментов. Правда, она не выставляла определенных принципов нового театра, — в ее декларации было много туманных и общих фраз, но в целом она бесспорно представляла собою явление прогрессивное.

Вдохновителем и руководителем корпорации был, конечно, К. А. Марджанов. На это правильно указывает режиссер Ал, Ахметели: «Корпорация “Дуруджи”[[137]](#footnote-50) — театральная организация, {509} она имеет свою театральную идеологию, и ее возглавляет наш дорогой К. Марджанишвили».

Речь идет здесь, конечно, о театральной идеологии не как об определенной системе, потому что К. А. Марджанов никогда не излагал свою систему. Но необходимо было отметить, что его творческая работа и его авторитет объединили молодых актеров, создали коллективную товарищескую дисциплину и направили всю работу на искание новых театральных форм.

Тогдашний руководитель театра, режиссер Ак. Пагава, говорит о первой тифлисской постановке Марджанова следующее: «К. А. Марджанов поставил 25 ноября 1922 г. пьесу испанского драматурга Лопе де Вега “Овечий источник”. Эта постановка произвела такой взрыв, который раз навсегда покончил со старыми приемами и традициями, ясно и четко выявил большие возможности наших артистических сил и сразу поднял наш театр на такую высоту, с которой он смело мог соперничать с лучшими театрами страны. Зритель, театр, театралы и пресса единогласно признали выдающееся значение постановки».

Театральный журнал «Сахиоба» по поводу той же постановки «Овечьего источника» выражается не менее патетически. «Здесь начинается тот период, который несомненно будет называться периодом Котэ Марджанишвили и возрождением грузинской сцены. Котэ принес нам свой талант, свею фантазию и разжег такое пламя, что заставил гореть и тех, сценическая душа которых на протяжении нескольких лет была погружена в дремоту. Первый спектакль, — выкованный, крепкий, будто обвитый стальными обручами, проникнутый огненным темпераментом, в котором вновь предстал обновленным грузинский театр, — это была постановка “Овечьего источника”. Прежде блистали отдельные таланты: Васо Абашидзе. Ладо Месхишвили, Мако Сапарова-Абашидзе, Нато Габуния. Теперь блистает весь коллектив: артисты, режиссер, художник, технический персонал, весь театр… и даже его стены».

Но все эти восторженные отзывы все же не дают исчерпывающего материала для суждения о творчестве Марджанова. Необходимо изучить его детальнее.

Однако, прежде чем подойти к изучению основных творческих установок К. А. Марджанова в грузинском театре, необходимо, хотя бы вкратце, выяснить его художественную линию в русском театре. Это необходимо потому, что режиссерское {510} дарование его оформилось на русской сцене. Там определилось его творческое лицо, и лишь после больших побед на русской сцене вернулся он в Грузию. Предоставим же слово тем, которые непосредственно работали с ним или знали его работу в России. «Марджанов, — пишет Г. Крыжицкий, — начал свою театральную карьеру выходным актером, — впрочем, сам он считает свое актерство позорнейшей страницей своей жизни. Потом — режиссер в больших провинциальных городах. Затем — семь лет в Московском Художественном театре[[138]](#footnote-51). Сорежиссер Станиславского в креговской постановке “Гамлета”. Но со старым МХТом ужиться нелегко. Постановка гамсуновской драмы “У жизни в лапах” — для своего времени большое дерзание, а ибсеновский “Пер Гюнт” приносит ему не только известность, но и неприязнь руководителей старого театра, и он покидает “художественников”. Дальше — Незлобии и Корш, — яркие, оригинальные, но иногда и нелепые постановки. То вдруг вся пьеса в желтых и коричневых тонах (“Ню” Дымова), то вдруг необычная пестрота. Но вместе с тем — неизменная тяга к большому, настоящему театру».

«И вот, в 1913 г., — продолжает Г. Крыжицкий, — представляется, наконец, возможность осуществить заветную мечту. Марджанов пытается создать синтетический театр, в котором были бы представлены все театральные жанры: и опера, и пантомима, и драма, и балет. Он первый выдвигает в России вопрос о синтетизме театральных форм. Созданный им в Москве “Свободный театр” был крупным явлением в тогдашней художественной жизни».

Основатель «Камерного театра» А. Я. Таиров рассказывает в своей книге «Записки режиссера», что в это время он отошел от театра, который больше не удовлетворял его, с твердым решением не возвращаться больше к театральной работе, но Марджанов, создавший в то время совершенно новый театр, увлек его и вновь вернул к театральной работе.

Прошло несколько лет с основания «Свободного театра». Театр этот больше не существовал, и художественная деятельность Марджанова опять была связана со скитаниями по разным сценам столицы и провинции. Но вот началась революция, и талант его как бы почувствовал в ней родную себе стихию. {511} Первая его постановка «Овечьего источника» в Киеве, которую он повторил потом в Тифлисе, относится именно к первым годам революции.

Об этой постановке вспоминает артистка Вера Юренева: «Постановку осуществили очень быстро. Все загорелись этой работой, и после актеры, участвовавшие в этой постановке, стали считать свею жизнь разделенной на две: до этой работы и после. Оформление И. Рабиновича, с круглыми башнями, желтым полом и сияющим небом, все залитое мощным электрическим солнцем, вызвало какое-то восторженное ликование среди публики и артистов. Марджанов создавал такие вдохновенные детали, что актеры ходили на репетиции сумасшедшие от восхищения… Мы сыграли “Овечий источник” сорок раз — ежедневно. Расходясь из театра, публика пела “Интернационал”, а сцена, когда Лауренсия, ломая меч, кричит о том, что тираны сражены, их больше нет, и освобожденный народ стихийно и долго пляшет, — покрывалась бурей аплодисментов. Да, гордое и прекрасное воспоминание останется навсегда от этого переломного момента».

Теперь проанализируем ту работу, которую проделал К. А. Марджанов в грузинском театре.

Прежде всего нужно отметить, что он создал синтетический театр, — не тот синтетический театр, о котором пишет Г. Крыжицкий и где должны были чередоваться различные спектакли с разными труппами, а театр, который одними и теми же актерскими и режиссерскими силами ставит и трагедию «Гамлет», и оперетту «Маскотта», и пантомиму «Мзета-Мзе».

Всегда исходя из данного драматургического материала и согласуя с ним его театральное оформление, К. А. Марджанов одновременно ставит и национально-бытовые пьесы в реалистическом жанре («Затмение солнца в Грузии» Антонова. «Раздел» Эристави), и классические комедии («Мещанин во дворянстве» Мольера) в духе приемов мольеровского театра, везде достигая высокого мастерства и исключительной оригинальности.

К. А. Марджанов стремится создать спектакль, в котором гармонически слиты все элементы театрального искусства, — художественное слово, музыка, танец, живопись, объединенные единым принципом.

{512} Я затрудняюсь подвести ату специфическую особенность, сильно окрашенную его творческим темпераментом, под какую-либо готовую театральную форму. Как будто он стремится создать музыкальную драму, или неореалистический, или, может быть, условно-реалистический театр, но все-таки это есть нечто особое, совсем иное, в высшей степени своеобразное.

Театральность в марджановском творчестве — это повышенный ритм, исключительная выразительность, жизнерадостность и праздничность.

Репертуар руководимой К. А. Марджановым Тифлисской Госдрамы (театр им. Руставели) весьма разнообразен. Здесь мы видим и классические пьесы, и современные, и современно революционные. Классики представлены Шекспиром («Гамлет», «Виндзорские кумушки»), Мольером («Мещанин во дворянстве»), Лопе де Вега («Овечий источник»). Из пьес современных авторов исполнялись: «Герой» Синга, «Шпигельменш» Верфеля и др. Из современного революционного репертуара — «Человек-масса» Толлера, «Газ» Кайзера, из оперетт — «Маскотта». Национальный репертуар был представлен грузинскими классиками: «Затмение солнца в Грузии» Антонова, «Раздел» Эристави; современными драматургами. «Латавра», «Герой Эрети» — С. Шаншиашвили, «Землетрясение в Лиссабоне» — П. Какабадзе, «Дезертирка» — Н. Азиани, пантомима «Мзета-Мзе» — Т. Вахвахишвили.

Нужно еще отметить, что К. А. Марджанов дал ряд ценных постановок в Тифлисской опере: «Абесалом и Этери», «Даиси» — З. Палиашвили (грузинские оперы), «Лоэнгрин» Р. Вагнера и др.

Разбор этих постановок не входит в нашу задачу. Каждая из них может представить более или менее богатый материал для самостоятельной монографии. В пределах нашего краткого обзора мы можем указать лишь на основные черти этих постановок.

Прежде всего — одна изумительная особенность: каждая постановка самобытна, специфична, оригинальна. Ни одна из них не похожа на другую ни по внешнему оформлению, ни по мизансценам, ни по общетеатральной композиции. У постановщика нет не только определенного штампа, но и единообразного, твердо установленного приема. Поэтому все эти постановки, {513} включающие самые разнообразные жанры театрального творчества, характеризуются исключительной творческой оригинальностью.

Неопытному зрителю кажется странным и непонятным, что все эти постановки осуществлены одним художником. Ясно, однако, что между этими весьма различными постановками все же есть что-то общее. Это общее, как уже сказано, — синтетичность и театральность в марджановском понимании. Г. Крыжицкий не прав, утверждая, что в работе Марджанова нет ни метода, ни плана. Нельзя себе представить художника, хотя бы самого многогранного, в творчестве которого не было бы основных (центральных) конститутивных черт.

Бездарные режиссеры фабрикуют свои постановки по готовым штампам; более даровитые, хотя и пользуются уже выработанной системой, но, своеобразно применяя ее, создают новые постановки. Настоящие же таланты создают «внезаконные» формы, находя творческим вдохновением новое, оригинальное и создавая таким образом необычайные и разнообразные постановки. Только некоторые из них систематизируют свои достижения.

К. А. Марджанов менее теоретичен, чем кто-либо из режиссеров[[139]](#footnote-52). Мы не станем упрекать его в «бессистемности», потому что его «бессистемность» есть результат характера его исканий, его исключительно талантливой изобретательности. Наша задача, задача теоретиков искусства и театроведов, — дать анализ его творчества и найти то общее, основное и ценное, что войдет от него в театральную культуру.

В бессистемности же мы можем обвинить тех, которые не могут подняться над существующими системами силой своего таланта, хотя, не вполне разбираясь в них, часто пренебрегают ими и остаются театрально безграмотными. Еще трагичнее судьба «художника», когда он, не имея достаточно сил, стремится создать «свою систему», занимается новаторским кривляньем, хватается понаслышке за «высокие материи». В таком случае «художник» не может дать и того, на что он по природе способен и что он мог бы осуществить, если бы знал и применял чужую систему.

{514} Указанные случаи бессистемности — явления совершенно иного порядка, чем случаи новаторской изобретательности. Поскольку первое — величайшее несчастье, в частности — в театре, постольку второе представляет собой положительное явление. Против неграмотности и некультурности мы должны вести решительную борьбу, изобретательность же и новаторство мы должны ценить и работу «бессистемных художников», открывающих новые пути в искусстве, приветствовать и поощрять.

Новаторство в искусстве всегда начинается отрицанием и ломкой старых систем и законов, и К. А. Марджанов — один из самых смелых, ярких новаторов современного театра… В его творчестве столько нового, что оно служит живым источником вдохновения для многих.

Сказать, что в творчестве К. А. Марджанова нет ничего основного, общего, — значит, впасть в заблуждение, вызванное его многогранностью. Какую бы его постановку вы ни ваяли, всегда можно проследить в ней основную линию его работы.

Пьеса для него основа, скелет, которые он оживляет своей трактовкой общей идеи и отдельных персонажей… Центром спектакля является актер. Но горе актеру, если он не владеет всеми средствами выразительности, которые нужны синтетическому театру. Музыка, сопровождающая спектакль, служит аккомпанементом отдельных настроений, средством нарастания ритма и подъема впечатлений; поэтому Марджанов не только заказывает музыку, но и указывает композитору на нужный ему характер мелодий. Декорации, освещение и шумовой монтаж помогают выразительности, выявлению общей, единой устремленности всего спектакля. Все это дается в атмосфере повышенного театрального пафоса и возвышенной, радостной театральности. Все у него сконцентрировано, подчинено общей идее, целеустремленности спектакля.

Окинем беглым взглядом некоторые его постановки в грузинском театре, не возвращаясь, однако, к постановке «Овечьего источника», которую знает театральная Россия и Украина.

В 1925 году К. А. Марджанов поставил «Гамлета». Со свойственными ему увлечением и пылкостью приступил он к монтажу литературного материала. Составляя режиссерский экземпляр «Гамлета», он опускал, переставлял целые сцены, исходя из состава исполнителей, расширял и сокращал отдельные {515} роли, конечно, не упуская из виду главного замысла. Для декоративного оформления он придумал конструкцию на вращающейся сцене, которая должна была сопровождать все картины, причем для отдельных сцен менялись только некоторые детали. Театральная площадка упирается в синюю панораму фона, музыка Чайковского заполняет переходы от картины к картине, и вращающаяся в полутьме сцена усиливает динамику действия. В постановке условны и декорации, и костюмы, а игра актеров идет от повышенного настроения, от внутренней, эмоциональной насыщенности пьесы. Каждый штрих общей композиции определяется своеобразным замыслом «Гамлета». Что же представляет собой для Марджанова сам Гамлет? Он — не философ-пессимист, не неврастеник, он даже не принц. Он просто современный интеллигент. Этот образ так же далек от крэговского понимания Гамлета, как и от толкования Гамлета артистом Михаилом Чеховым. И, к удивлению театральной публики, его играет 25 – 28‑летний молодой артист Ушанги Чхеидзе, не игравший до Гамлета ни одной серьезной роли. Смелый эксперимент вызывает опасения, но все верят, что у Марджанова «выйдет».

12 ноября 1925 года театр торжествует победу. С большим темпераментом и глубоким лиризмом раскрыл Ушанги Чхеидзе страдания Гамлета — Гамлета-человека, чистого юноши, подавшего в пошлую и грязную придворную среду. Он стоит на грани двух социально-экономических эпох, не находит опоры ни в старых, разрушающихся устоях жизни, ни в новых, еще не оформленных.

Порвалась цепь времен; о, проклят жребий мой.  
Зачем родился я на подвиг роковой.

В этой мысли вся суть марджановского Гамлета, полностью раскрывающегося в известном монологе «Быть или не быть?». Такое истолкование трагедии значительно усложняет образ Клавдия, который является выразителем пошлости и преступности двора. Отсюда — значимость Клавдия в наполнении талантливого актера Ак. Васадзе. Он окружен маленькими человечками, хилыми, тощими, женственно-снежными, которые подчеркивают пустоту и глупость господствующего класса. Наряду с этим, Марджанов создает исключительно выразительную, благородную Офелию в исполнении талантливой артистки В. Анджапаридзе.

{516} Марджанов поставил Гамлета в сугубо человеческие условия, углубил его личную драму, «очеловечил» Гамлета и не связывал этот образ с эпохой Возрождения, идеи которой нашли свое выражение в Гамлете. Он скинул с плеч Гамлета всю историко-философскую оболочку и с большим мастерством раскрыл его психо-социальную трагедию. Этим он настолько приблизил Гамлета к зрителю, что последний воспринял его как современного интеллигента, с его колебаниями, усиленным самоанализом, растерянностью, слабоволием и т. д.

В «Гамлете» есть элементы, которые позволяют до некоторой степени связывать его с нашей современностью.

Однако в своей постановке «Гамлета» Марджанов не обошелся без чудачества: могильщиками он вывел крестьян в традиционных грузинских костюмах, с характерным крестьянским говором. В совершенно условную постановку вкрапляется сцена явного сценического натурализма. Чего же он хотел достигнуть этим? Во-первых, этим приемом он хотел приблизить постановку к зрителю, во-вторых, он имел в виду ослабить тот философский пессимизм Гамлета, который находит свое высшее выражение в сцене с могильщиками. Преобладание комического элемента, действительно, частично нивелировало философский мстив данной сцены, а это нужно было Марджанову для того, чтобы удержать Гамлета в жизненных рамках. В этом смысле цель его можно считать достигнутой. Но внесение этнографического элемента ослабило внутренний драматизм сцены, и грубость этого приема, естественно, бросается в глаза. Правда, в Англии в елизаветинскую эпоху сцену с могильщиками ставили в такой же трактовке. Известный шекспировед, проф. Л. Шюкинг, пишет: «Для современников это была клоунская сцена, ее окружала реалистическая атмосфера английской обыденности, в то время как другие сцены рисуют далекую романтическую страну». Но мы знаем, что для Шекспира эта сцена, как и другие клоунские сцены, выступления шутов в трагедии, — были уступкой тем грубым нравам, которые господствовали в елизаветинскую эпоху. Даже при дворе ругались площадными словами, забавлялись сильными анекдотами. Сама королева не отставала в этом отношении от своих придворных. Народная драматургия не могла не идти на уступки нравам. Теперь же такую уступку едва ли можно считать оправданной.

{517} В целом «Гамлет» был большим художественным достижением. Молодые актеры, особенно исполнявшие роли Гамлета, Клавдия, Офелии, играли с большим подъемом и темпераментом. Публика приняла постановку восторженно. Одна и та же аудитория заполняла зрительный зал по нескольку раз.

Наряду с пьесами европейских классиков К. А. Марджанов ставил и произведения дореволюционных грузинских писателей. «Затмение солнца в Грузии» — бытовая комедия З. Антонова — изображает на фоне старого Тифлиса разорение феодальной аристократии и ее зависимость от торговой буржуазии. Постановщик раскрыл социальную сторону пьесы и расцветил ее яркими бытовыми подробностями. Сцены, рассчитанные на павильоны, он перекинул на улицы старого Тифлиса, восстановив во всех характерных моментах уличную жизнь. Показанный зрителю базар старого Тифлиса поражал разнообразием сценок и пестротой типов. В течение целого ряда веков в Тифлисе — большом торговом городе — скрещивались самые разнообразные народности, создавая особый колорит восточного базара. Здесь и немец, продающий мороженое, и француз с примитивным телескопом, за «польабас» предлагающий наблюдать небесное светило, и русский с гармоникой и бравым весельем, и армяне, торгующие разными товарами, и крестьянки-грузинки с «национальным» продуктом — мацони (род простокваши). Во всей этой сутолоке — группы кинто, эти персонажи старого Тифлиса со своими шуточными проделками. И все это было дано на сцене с такой выразительностью типов, яркостью красок, оригинальностью мизансцен, что публика неистовствовала от восхищения.

В оперетте «Маскотта» грузинские драматические актеры впервые попробовали свои силы и в этом своеобразном жанре театрального творчества. К удивлению зрителя, они блестяще справились с опереттой и создали веселый и радостный спектакль. С таким же успехом актерская молодежь справилась и с оригинальной пантомимой «Мзета-Мзе» (музыка Т. Вахвахишвили).

В период с 1922 по 1926 год в репертуаре грузинского театра было слишком мало современных революционных пьес. Театр разделял судьбу всех крупных театров СССР. Кроме того, со стороны некоторых художников театра мы наблюдали и нежелание подойти к современности. Но это никоим образом {518} не относится к К. А. Марджанову. Ни одна из существующих более или менее ценных революционных пьес не прошла мимо его внимания. Из оригинальных это были — «Герои Эрети» С. Шаншиашвили, «Землетрясение в Лиссабоне» П. Какабадзе, «Дезертирка» Н. Азиани. Из переводных — «Человек-масса» Толлера, «Газ» Кайзера.

Все эти пьесы были настолько схематичны, а некоторые драматургически так наивны, что не имели большого успеха и не могли определить лица театра. Особенно характерна в этом отношении судьба «Дезертирки» Н. Азиани. Это скорее социальная хроника, чем комедия. Как хроника, она была злободневной, острой, но, как все хроники, — не имела особой художественной ценности; зато явилась первой попыткой в области современной советской комедии из жизни Грузии, и при отсутствии современного репертуара театр был принужден взяться за нее. Но К. А. Марджанова коробили ее наивные положения, ее порою пошлые остроты. Заметим, что если К. А. Марджанов, знакомясь с пьесой, слушает ее равнодушно, то значит, она ему не нравится. Если пьеса ему нравится, — в глазах его загорается огонь, он вдохновляется, его пылкая фантазия уже намечает сценические формы постановки.

«Дезертирку» он поставил лишь после большей переделки. Афиши, сообщавшие о постановке, появились в очень странном виде — без обозначения постановщика, художественного руководителя и директора театра. Зрительный зал по обыкновению был переполнен[[140]](#footnote-53).

Пьеса прошла с таким успехом у публики, как ни одна из пьес до нее, но это отнюдь не было победой театра. Вернее, «вкус» безвкусных людей одержал победу над театром, и перед этой грубой хроникой все высокохудожественные постановки временно отошли на задний план…

Подходя к деятельности Марджанова в грузинском театре с социально-классовой точки зрения, первый ее период, (1922 – 1926) можно рассматривать, как создание советского театра в условиях отставания драматургии от новых задач, стоявших перед сценическим искусством. С националистическим репертуаром {519} грузинского театра К. А. Марджанов покончил с самого начала и навсегда. Первой же своей постановкой «Овечий источник» он коренным образом революционизировал не только форму, но и содержание старого театра. В дальнейшем он ставил более или менее революционные пьесы и даже шел на художественные компромиссы в этом отношении («Дезертирка»), но театр все же не имел твердой классовой установки. Бедность революционного репертуара того времени, умонастроение грузинской интеллигенции — все это способствовало идеологическому шатанию театра.

До сих пор мы все время говорили только о творчестве К. А. Марджанова, но не надо забывать, что в театре работал целый ряд режиссеров: К. Андроникашвили, М. Корели и др. С некоторыми он имел и совместные постановки (С. Ахметели). Но мы говорим только о Марджанове по двум соображениям: во-первых, он являлся художественным руководителем театра и художественную линию театра определяли его постановки; во-вторых, он принимал активное и довольно своеобразное участие в работе своих режиссеров. Не могу не предоставить вновь слово одному из его учеников — Г. Крыжицкому:

«Я вспоминаю марджановскую “Комическую оперу” и свою работу над “Виндзорскими проказницами”. Сделаешь сцену, и доволен, — как, мол, здорово вышло. Потом придет Марджанов. Посмотрит. Похвалит. Он очень любит подбадривать и выдвигать молодежь. Погрызет сигару.

— Хорошо. Только почему вы его поставили сюда? Может быть, лучше положить его головой к ней на спину, запрокинув руки. А вот этих двух здесь на ступеньках. Вот так.

И не узнаешь своей же собственной мизансцены. Все как будто бы и так, а вместе с тем совсем не так, — сжило, зажило, налилось кровью. И черт его знает, в чем секрет. Какой-то интуитивный дар. Никак не метод и не осознанный прием. Как и все его творчество. У некоторых из его последователей и учеников этот дар мизансценирования превращается то в схему, то в шаблон. У Марджанова он органичен».

Характерное признание ученика. Хотя ученик «не узнает собственной мизансцены», работа его считается самостоятельной. Бывает часто, что ученик не узнает и всю свою постановку. Это тоже его «самостоятельная» работа. По-марджановски, «совместная постановка» мыслится так: он делает монтаж {520} пьесы, распределяет роли, трактует пьесу и отдельные образы, проводит черновые репетиции и поручает «сопостановщику» проработать и «фиксировать» сделанное, — разумеется, под его непрерывным контролем. Монтировочные репетиции он проводит сам, но советуется с сопостановщиком, причем этот совет является актом односторонним, а не двусторонним. Сопостановщик знает, что нужно согласиться — или потому, что К. А. Марджанов делает лучше, или потому, что спорить с ним все равно нельзя, на уступки он не пойдет. Генеральную репетицию Марджанов ведет единолично. Здесь он всегда на таком подъеме, что никто не смеет подавать ему советов. Он весь горит, режиссерский стол трещит от ударов его кулака. На генеральной репетиции он непременно устроит скандал, непременно к чему-нибудь придерется. «Если генеральную приму, самонадеянные актеры непременно провалят премьеру». И потому генеральную он никогда не «принимает». Актеры знают это. Они ждут скандала, и каждый старается провести роль образцово.

К. А. Марджанов щедр по отношению к своим ученикам, но эту щедрость никак нельзя оправдать. Он думает, что это — педагогическая мера, он любит выдвигать молодые силы, но «помогает» им, не зная пределов. В этом смысле он менее всего педагог.

В 1926 году К. А. Марджанов временно оставляет театральную работу. В 1928 году под его руководством создается Второй Государственный театр, куда переходит вместе с ним из театра им. Руставели группа артистов. Восстанавливается «Овечий источник», ставится «Гоп‑ля, мы живем!» Э. Толлера, «Уриэль Акоста» К. Гуцкова, «Рельсы гудят» В. Киршона. Из грузинских пьес — «Как это было?» К. Каладзе, «В самое сердце» Ш. Дадиани, «Кваркваре Тутабери» П. Какабадзе и др. В репертуарной линии театр вплотную подходит к современности.

Газета «Коммунист» по поводу постановки оригинальной революционной пьесы «Как это было?» К. Каладзе пишет, между прочим, следующее: «Постановка максимально дополняет и разнообразит основную идею пьесы. Пьеса с большим мастерством осуществлена сценически. Конструкции просты, достигнута сценическая выразительность. В первой части очень удачно использовано кино. Постановщик ввел весьма оригинальный прием; на полотне изображены пейзажи и некоторые эпизоды действия… Почти создается {521} иллюзия звучащего кино. Этот смелый прием еще более сгущает материал, что в общем характерно для всей постановки».

Надо отметить, что все рецензии подчеркивают исключительную работу актеров, огромные достижения в области актерского мастерства.

«Уриэль Акоста» Гуцкова также был прекрасно поставлен в марджановском театре. Цельностью психологической линии, выпуклостью антирелигиозной концепции, предельной стилизованностью и удачным сопоставлением трагических и комических моментов достигается величайшая глубина раскрытия трагедии Уриэля. Создается одна из монументальных постановок советского театра.

Партизан театральной революции, как его называют в России, К. А. Марджанов ищет для революционных пьес совершенно новые формы, причем для каждой пьесы, для каждого драматического сюжета изобретает нечто особое, оригинальное. Это чисто марджановские, своеобразные выдумки, которые носят все особенности его пылкого темперамента и фантазии и которые никак нельзя вместить в существующие театральные течения и театральные формулы. Под руководством К. А. Марджанова в театре работают молодые режиссеры: В. Абашидзе, Д. Антадзе, Е. Гогоберидзе и Г. Сулиашвили.

Второй марджановский период в грузинском театре отличается от первого как идеологически, так и художественно.

Революционная драматургия настолько выросла, что теперь она уже способна определить идеологическую линию театра. В репертуаре театра, руководимого К. А. Марджановым, мы видим лучшие образцы революционной драматургии.

Преобладающей формой постановок второго периода является конструктивный реализм, опирающийся на достижения современной драматургии. Журнал «Современный театр» правильно отмечает, что «все его (Марджанишвили. — Ред.) тифлисские постановки последних лет могли бы украсить любую сцену наших столичных театров».

### \* \* \*

В 1926 году, когда К. А. Марджанов, привлеченный к кино, временно оставляет театральную работу, во главе театра им. Руставели становится способный режиссер Ал. Ахметели, работавший ранее при Марджанове.

## **{****522}** Д. Тальников «Строитель Сольнес» в постановке К. А. Марджанова[[141]](#footnote-54)

### 1

Спектакль «Строитель Сольнес» (премьера — 23 марта 1931 года) в московском театре б. Корш — первая постановка этой пьесы на советской сцене, и в то же время крупнейшая в цикле последних работ К. А. Марджанова, — представляет исключительный художественный и методологический интерес.

Для исследователя спектакля исходным должен стать вопрос об идейном его звучании, о характере нового, современного прочтения режиссером ибсеновской пьесы.

Тема столкновения героини пьесы Гильды со старым миром Сольнеса носит у Ибсена характер не только узко биологический, но, несомненно, и социальный. По самим ибсеновским формулировкам, молодежь идет на смену старому поколению, стоит «во главе переворота», под «новым знаменем», неся ему историческое «возмездие», «расплату за его грехи». Театр чувствовал в этих формулировках смутное ощущение Ибсеном надвигавшейся революции — той очистительной грозы, которая должна разразиться над старым обществом.

Переводя на язык современных понятий проблематику пьесы Ибсена, Марджанов формулировал ее как проблему «кадров», проблему «молодняка» в ее «историко-психологическом и поэтическом преломлении», — и именно эта неосторожная {523} формулировка стала самым уязвимым местом режиссерской экспозиции, дающим легкий повод для нападок критики.

Режиссер придал пьесе новое звучание, перенеся весь акцент ее с Сольнеса — представителя старой индивидуалистической интеллигенции, на молодежь — Гильду и Рагнара — носителей новой правды. Рагнар у Ибсена недорисован, но в режиссерской интерпретации Марджанова он подан как «наиболее непримиримый представитель нового поколения». Здесь в переработке пьесы пришлось только «несколько усилить текст» для подкрепления основной тенденции постановки, не нарушая при этом самого характера ибсеновской архитектоники.

В новой интерпретации «значительно сильнее, в духе современности, подан образ и героини пьесы». У Ибсена Гильда занимает несколько промежуточную, «соглашательскую» позицию, являясь опорой и союзницей дряхлеющего оппортуниста Сольнеса в его борьбе с решительной молодежью типа Рагнара. Марджановская Гильда занимает всецело позицию Рагнара, и ее миссия — тоже в провозглашении «манифеста» новой молодежи. Роль Гильды по отношению к Сольнесу только стимулирующая: она толкает его на путь «омоложения», зовет его не к борьбе с молодежью за свое место под солнцем, а к радостной помощи этой молодежи в ее строительстве. И поскольку старый строитель Сольнес не мог этого сделать, хотя и хотел, — он, по существу, не «строитель», а только одно из разочарований прошлого.

В акценте на Гильде и Рагнаре, в резком противопоставлении идеи коллективной силы молодого поколения изжившему себя старому миру Алины и оказавшемуся несостоятельным Сольнесу — основная идея постановки. В таком постановочном замысле, по мнению, режиссера, особенно сильно должна ощутиться созвучность спектакля нашим дням.

В интересах переключения ибсеновских образов на современное их звучание Марджанов внес в режиссерский экземпляр пьесы и в спектакль целый ряд небольших текстовых вставок. Так, в первом варианте спектакля, после слов Гильды: «Да, но он был на высоте», Рагнар у Марджанова говорит: «Он мертв».

{524} «Гильда: — Пусть так. Пусть он сорвался… Но все же хоть на миг… хотя бы на мгновение, я заставила его испытать свои силы в том, чего он хотел и чего не мог уже… Мой? Мой строитель? (Полувопрос у Марджанова вместо восклицательного знака у Ибсена и в переводе.)

Рагнар: — Нет, фрекен Гильда, это не ваш строитель. Теперь мы будем строить, мы — молодежь… Но мы не сорвемся. Мы пойдем вместе, крепко взявшись за руки… Мы взойдем на высочайшую башню… и построим новый, великий, чудесный мир».

В дискуссии об этом спектакле, развернувшейся в печати, возник прежде всего вопрос о допустимости «переделок» в работе над пьесами классиков. «В известной степени — да, — отвечал А. Луначарский на этот вопрос. — Потому что нам их давать так, как давала буржуазия, относившаяся к ним как к развлечению, как к чисто музейному достоянию, — не следует». Не следует и «притаскивать к архаическим формам того времени, в котором жили классики», то есть заниматься реставрацией. Вопрос о переделке самого текста отпадает; на взгляд Луначарского, необходимо переосмысливание текста, новая интерпретация его, что является в первую очередь делом режиссуры, постановщиков, театра. Это есть вопрос о критическом освоении классического наследства. И здесь мы можем требовать, говорит Луначарский, «чтобы наши режиссеры и артисты заставили их [персонажей] жить наиболее интересно и говорить на более понятном языке, чем они говорят».

### 2

В спектакле «Строитель Сольнес» ярко обнаружились характерные стороны режиссерского искусства Марджанова, его понимание задач режиссуры в творческом подходе к пьесе.

В известной формуле, вскрывающей содержание понятия режиссерского искусства, В. И. Немирович-Данченко намечает существование различных типов режиссеров: режиссеров-интерпретаторов, режиссеров - организаторов спектакля и режиссеров-педагогов в их работе с исполнителями, по преимуществу. Марджанов, как крупнейший режиссер, совмещая {525} в себе все эти одинаково необходимые для спектакля качества, в своем творчестве в первую очередь был замечательным режиссером-постановщиком. Марджанов широко понимал задачи постановки. Сообразно с идеей пьесы он строил замысел отдельных образов спектакля, учитывая при этом творческую индивидуальность актеров. Большое значение придавал он сценической выразительности образа, бережно и кропотливо работал над мизансценой. Он всегда заботился о единстве декоративного, музыкального и светового оформления спектакля. Все стороны постановочного мастерства должны были в совокупности создавать общий стиль спектакля.

В построении спектакля «Строитель Сольнес» сказались особенности его режиссерского почерка, известного по всей предыдущей творческой деятельности этого мастера, включая и его работу в Московском Художественном театре. Его стремление к «театральности» и праздничности сопровождалось борьбой с бытовизмом и с натурализмом. В противовес натурализму, Марджанов выдвигал свое широкое понимание задач реалистического искусства. «Театральность», яркая сценическая выразительность, ритмичность, музыкальность сценического движения, высокая настроенность в противовес серой обыденности бытовой правды были свойственны всем постановкам Марджанова.

«Строитель Сольнес» — пьеса, в известном смысле, символического характера — требовала на современном театре сценических обобщений, если не реалистических в их наиболее привычной форме, то условных, условно-реалистических, создающих, однако, известное стилевое впечатление от пьесы Ибсена. Режиссер искал в спектакле соответствия стиля характеру самой пьесы.

Во внешнем декоративном разрешении спектакля осуществлялся разрыв с павильонным построением сценической коробки, в которой только и мыслилась прежде интимная трагедия этой пьесы. Но художник П. Оцхели не пошел и по «модной» линии наименьшего сопротивления — линии так называемого «конструктивизма». Совершенно исключая живописное начало, художник разрешил декоративное оформление спектакля по принципу скульптурности, придав ему все черты сжатости, простоты и мужественности. Он не переключил {526} внимания зрителя от «содержания» к «форме», сосредоточивая это внимание на существенно-значимом социально-психологическом развитии самой драмы. Не в тесной «коробке», а на «планете» (как говорил К. Марджанов), на площадке, открытой всему миру, происходит «планетарное» действие пьесы.

У самого автора этой символической пьесы ремарки с описанием места действия и обстановки его носят вполне реалистический характер обычных драматургических ремарок. В 1‑м акте это «просто обставленный рабочий кабинет Сольнеса. Боковая дверь ведет в переднюю. В глубине сцены открытая дверь в чертежную. У двери печка. Конторка с книгами, бумагами. Диван со столом, на столе графин с водой и стакан» и т. д. Во 2‑м акте: «изящно обставленная маленькая гостиная» и т. д. В 3‑м акте — «веранда перед квартирой, большие старые деревья в саду протянули свои ветви. Направо между деревьями видна нижняя часть новой виллы с лесами вокруг башни… Вся мебель плетеная. Вечереет. Небо озарено лучами заходящего солнца».

Символы Ибсена строятся на «крепком фундаменте» реалистического искусства.

В марджановском спектакле «Строитель Сольнес» бытовое овеществление места действия и его обстановки было исключено: на сценической площадке актерами разыгрывалась драма идей, творчески обобщенной мысли. Условный характер так называемого оформления призван только способствовать этой задаче всеми средствами сценического искусства, концентрировать внимание зрителя на главном, существенном.

Спектакль в целом строился по принципу единства всех компонентов, входящих в его состав, и в этом смысле носил характер монументального «синтетического спектакля» современной трагедии.

Что означает в системе Марджанова понятие «синтетический театр»? Это не то механическое соединение в одном театре, в одной труппе, в одном спектакле разнородных жанров (драма, кино, оперетта, балет и пр.), которым увлекался Марджанов в свое время в «Свободном театре». «Синтетический театр» понимался теперь Марджановым как органическое слияние различных элементов театральной выразительности в единое гармоническое целое. Самый словесный материал {527} раскрывался в спектакле не только актером, его движениями и жестами, не только мизансценами, но и музыкой и светом, как органическими и равноправными средствами сценического воздействия и выразительности. Форма спектакля в его целом складывалась синтетическим путем — путем органического слияния всех этих элементов.

Павильонный принцип «коробки» в конструкции сценической площадки (в оформлении спектакля художником П. Оцхели) был целиком отвергнут, как и живописный принцип оформления, замененный скульптурным принципом (использованным Марджановым и в его «Уриэле Акоста»). Белая я черная краски оформления, белоснежные предметы (лестница, лампы, рейки и пр.) на фоне черного бархата создают впечатление скульптурности, горельефов, объемности. В этот строгий, мертвый холод высокого трагического мира, создаваемого на сцене, только в отдельные моменты вторгаются яркие цветные пятна жанровых групп (в 3‑м акте). Ни стен, ни потолка на сцене не было. Задник и стены были заменены сплошным черным бархатом. Он обрамлял сцену и уходил высоко вверх, что создавало впечатление беспредельности, глубины, монументальности и строгости.

На двух больших, во всю ширину и глубину сцены поставленных высоких кругах, сливавшихся с окружающим бархатом и почти невидных, стоял третий, верхний круг, выделявшийся своей белоснежной чистотой. На этой открытой сценической площадке действовали персонажи спектакля. С установлением одного на другом трех, концентрически суживающихся кругов образовывалась широкая и высокая ступенчатость, временами освещаемая в той или иной мизансцене прожектором. По этим ступенькам актеры всходили на площадку к спускались с нее. Иногда действие происходило и на ступеньках.

Система трех кругов и площадка сохранялась, как основная установка, на весь спектакль.

Спектакль шел почти при полном отказе от «вещей». Какой бы то ни было «обстановки» обычного типа — мебели, диванов, стульев и прочего — на сцене не было. Письменный стол в 1‑м акте изображен был полукруглой, широкой монументальной стойкой; рядом стояла скамья такого же типа; за столом — полукруглое глубокое кресло-ниша, в котором сидел {528} Сольнес, погруженный в свои думы. Одни простые, прямые, строгие линии, никаких украшений, предметов. Сбоку, слева, с белоснежной сценической площадки верхнего яруса расширяясь книзу треугольником, спускалась по ступенькам широкая цветная полоса (синий, красный, желтый и черный цвет), освещаемая по временам прожектором, — нечто вроде дорожки, вносящей живые краски в общую холодную гамму «черного и белого» на сцене.

Какою своей режиссерской ремаркой заменяет Марджанов уже известную нам авторскую ремарку — описание обстановки 1‑го акта?

Спектакль открывается музыкальной интродукцией. «Величественные, экстазные аккорды, выражающие как бы силу творческой натуры — великий подъем на самую высокую башню», — так описывает этот момент режиссерский экземпляр спектакля. «Мощь к творчество труда — молодость… молодость… молодость… и чистейшие звуки, солнце (Гильда)… Оркестр прерывает юные голоса, заливающиеся радостным смехом — радостным потому, что они молоды, потому что они все вместе. Все это переходит в бодрую норвежскую мелодию, песенку, сочиненную на ибсеновские слова: “Юность придет и постучится в дверь”».

На черном бархатном заднике, высоко над сценой, выхваченная лучами прожекторов, возникает на миг и исчезает в просвете-«диафрагме» яйцевидной формы — пантомима, разыгранная участниками спектакля. (За кулисами ставились для этого высокие станки.) По норвежским снежным горам (на тюле) в туманной дали проносится на лыжах Гильда, за нею две девушки, ее подруги — в белых меховых норвежских костюмах. На Гильде красная шапочка с острым верхом (вроде колпачка). Девушки с развевающимися шарфами проносились в стремительном полете — и черный бархат вновь смыкался в непроницаемой глубине своей.

«Оркестр переходит в мощный гимн труда», — пишет в режиссерской экспозиции Марджанов. — В «диафрагме» на заднике сцены возникает другая пантомимная киносцена: двое атлетов-мужчин с обнаженным торсом и напряженными мышцами, работающие над частями машин. Мелькают поршень, маховое колесо — символика работающей машины. «Большая и мажорная динамика».

{529} Луч света (с реостата) освещает уже «озаренное улыбкой вары в себя» лицо Рагнара: он рассматривает свои чертежи. Тут лишь раздаются первые слова на сцене — это сочиненная и вложенная режиссером в уста Рагнара реплика: «Творить… творить… творить…»

По замыслу режиссера, тут же на тюле должно было замелькать множество работающих рук (если нельзя это сделать, пишет режиссер, то на тюле можно проявить киноленту). Но этого в спектакле не было.

Музыка снова переходит в песенку: «Юность придет и постучится в дверь». Рагнара на сцене уже нет. Начинается фактически действие пьесы: за столом сидит Сольнес. Он мрачно опустил голову и долго, мучительно думает. И вдруг неожиданно, как бы пробуждаясь от сна: «Нет… нет… только не это…»

Сцена освещается, перед Сольнесом стоит Бровик.

В финале 1‑го акта, когда Гильда произносит вставленную режиссером реплику: «Тогда идем… идемте с нами, строитель», по режиссерскому замыслу, снова в «диафрагме» на бархатном заднике появляется пантомимный кадр: «На тюле Рагнар и молодежь за работой. Все шире растет песня. С сияющим лицом Гильда идет к ним. Медленно движется за нею Сольнес».

Во 2‑м акте на площадке позади подымались во всю высоту сцены три четырехугольные, широкие, прямые и строгие колонны с фризами, золотисто-желтые на боковых своих гранях. У их подножия стояло на площадке низкое и плоское; опереди вогнутое сиденье — ложе. Это была гостиная, в которой встречались Сольнес с Гильдой. В следующей сцене — при появлений Алины, фру Сольнес — вместо колонн на сцене были установлены на трех постаментах высокие, сверкающие своей белизной, вытянутые в длину сосуды, изображающие лампы под широкими треугольными надвинутыми на них абажурами. Эти три высоких белых светильника, скульптурно выделявшиеся на черном фоне бархата, символизировали «могильный склеп» мира Алины.

Посреди действия, во время острого разговора Сольнеса с женой, три светильника подымались вверх и уходили в колосники со своими подставками, и по мере того как они уходили вверх, за ними, как их след в воздухе, развертывались {530} и трепетали в воздухе спускающиеся вниз три широкие шелковые белые ленты, оставшиеся висеть до конца сцены (эти ленты намотаны были внутри пустых постаментов ламп).

Последний акт делился в спектакле на две сцены: башни на сцене не было, а с пустой площадки в глубине сцены уходила вверх эффектная, узкая, изогнутая, змеей извивающаяся на фоне черного бархата лестница с перилами по одну сторону и с бесконечным числом мелких ступенек. Действовали в спектакле только первые ступеньки, закрепленные на тросах, остальные были подвижны.

На самой площадке появлялись пришедшие на праздник горожане — «самодовольные буржуа-собственники и заинтересованная молодежь» (как значится в ремарке режиссера). Самодельный оркестр хоровых ферейнов «напыщенно-торжественно» играет свои гимны. Крестьяне в живописных, красочных норвежских костюмах исполняют танцы, — кусок живого жанра, но поданного в остро выразительном угловатом рисунке движений. Гильда, поднявшись на ступеньки лестницы наблюдает зрелище. У нее в руках охапка полевых цветов.

Здесь же, по замыслу Марджанова, должна была появиться молодежь с разноцветными детскими воздушными шарами на ниточках, и эта сотня шаров должна была подняться в воздух, заполнить верх сцены. Мизансцена, которую Марджанов подготовлял как «неожиданный сюрприз» и не ввел в свой режиссерский экземпляр, не была осуществлена, так как администрация не сумела к премьере достать требуемое количество шаров.

Сольнес в конце первой сцены с венком подымался на первые ступеньки лестницы, и занавес на короткое мгновение опускался.

В последней картине во всю высоту сцены с колосников по обе стороны прохода, в котором находились действующие лица, наблюдавшие за восхождением Сольнеса, за кулисами спускались тонкие белые рейки. Создавалось впечатление, будто это леса вокруг строящейся башни.

Исключительную роль играла в оформлении синтетического спектакля техника света, мастерски использованного Марджановым. В этом сказалась двухлетняя работа Марджанова {531} в кино, которую он провел в 1927 – 1928 годах. Эта игра светом (осветительная часть спектакля находилась в искусных руках старого коршевского сотрудника И. К. Гусева) оттеняла все наиболее значительные моменты спектакля, служила своеобразным световым аккомпанементом к тексту и исполнению его.

Эффектным был выход Гильды в 1‑м акте. Вся сцена погружена во тьму. Единственный сноп света направлен на Гильду, которая появлялась из-за кулис, во тьме раскрывая черный бархат занавеса и сразу ослепляясь устремленным на нее лучом света.

Игра света подчеркивала оптимистическое звучание спектакля. Появление Гильды на сцене сопровождается всегда не только белым светом (как появление остальных фигур), а и золотым светом жаркого солнца.

К важным элементам создания синтетического впечатления относится и музыкальное сопровождение спектакля (Т. Н. Вахвахишвили), органически входящее в его ткань, в движения и жесты его актеров, вскрывающее «подтекст» их сценического поведения, определяющее весь ритм движения спектакля. Музыка, то обрываясь, то вступая вновь и акцентируя отдельные куски диалогов, придавала им определенную окраску. Музыка озаряет самые символы Ибсена, она озаряет весь спектакль.

### 3

В режиссерской декларации спектакля читаем: «Утверждение актера, как главной творческой силы театра, актера, раскрывающего свою сущность и через нее сущность пьесы, — вот основная линия театрального осуществления пьесы, и все, что мешает этой основной задаче, — убирается, все, что помогает и усиливает, — утверждается. Отсюда борьба постановщика с современным режиссерским “формализмом”, эстетским по своему существу, — борьба с нагромождениями и формальными ухищрениями, знаменующими бессилие режиссеров выразить идею пьесы только с помощью основного действующего элемента сцены — актера». «Музыка, свет, внешнее оформление постольку приобретают значение в синтетическом спектакле, поскольку они помогают актеру создать {532} нужное впечатление, “заразить” зрительный зал основной задачей спектакля».

Работа с актерами спектакля «Сольнес» в театре б. Корш осложнялась для режиссера тем, что хотя в спектакле и заняты были лучшие актеры театра, являющиеся крупнейшими мастерами советской сцены (В. Н. Попова, Н. М. Радин), — но остальные в своей школе были носителями отрицательных свойств и привычек, типичных для коршевского театра, в течение продолжительного времени лишенного хорошего режиссерского руководства.

В особенности осложнялось дело резким расхождением бытовой манеры коршевских актеров с задачами условно-реалистического театра.

Тщательно был разработан рисунок формы актерского поведения. Этот рисунок ритмически совпадал с рисунком музыкальной фразы в оркестре. Музыкальный аккорд воплощался на сцене в переходах, жесте, движениях. Каждое сценическое действие актера было симфонизировано, отвечая музыкальной фразе.

Все искусство мизансценировки, выдающимся мастером которой был Марджанов, строилось в спектакле «Сольнес», как и в других его спектаклях, на неиссякаемом разнообразии в компоновке групп, на умении находить неожиданные ракурсы.

Все выразительные мизансцены спектакля, сам актер, рисунок его образа, его поведение, движения, жесты и речь — все это создавало строгий, выдержанный и цельный стиль спектакля.

Эти моменты, казалось бы, чисто внешнего плана, влекли за собой, однако, и известную внутреннюю, психологическую нюансировку спектакля. Форма закономерно становилась выражением содержания спектакля. «Пользуясь тем, что пьеса символична, в хорошем смысле слова, — говорит А. Луначарский, — то есть не с приближением к мистике, не с разложением крупного и осознанного до мельчайшего и подсознательного, а со стремлением обобщить действительность до синтетических образов, — пользуясь этим, Марджанов постарался, в особенности в первых действиях, придать ходу спектакля, движениям и речам действующих лиц {533} большую глубину. Ее он достиг почти музыкальным членением фраз, мимики, жестов, поз, передвижений».

На первое место выступали во внешних формах наполнения «статуарность и преувеличенная классичность жестов». «Марджанов здесь интереснее всего», — замечает Луначарский.

Согласно режиссерскому замыслу актеры играли в современных костюмах, на которых лежала печать капиталистического мира. Особенно эффектен был в этом смысле весьма утрированный костюм фру Сольнес. Костюмы гостей, их цилиндры, котелки приобретали сатирический смысл. Костюмы норвежских крестьян и крестьянок были ярко-красными и выразительно подчеркнутыми в своей форме и окраске.

«Современность» костюмов так или иначе носила в спектакле остро социальный характер.

Яркие антинатуралистические приемы исполнения оказались непривычными для актеров этого театра. Превосходный актер, такой живой, острый и легкий в своем комедийном амплуа, мастер острой речи, с искрящимися глазами и с улыбкой на устах, — Радин никак не подходил на роль ибсеновского Сольнеса. Психологическая углубленность и драматизм были противопоказаны ему. В труппе не было другого такого крупного по своему таланту актера на роль героя ибсеновской пьесы, и Марджанов долго убеждал упирающегося Радина пойти во имя общего дела на «подвиг». После многих отказов Радин согласился принести себя в «жертву»: он действительно чрезвычайно много сделал в этой роли. Иной раз ему удавалось воплотить режиссерский замысел роли, но в целом ряде мест его исполнение шло в привычном для актера «радинском» плане, тем более, что ощущалось внутреннее неверие артиста в свою роль. Радин юмористически развенчивал в частных беседах «символизм» своего героя: живой реалист-комик, он высмеивал все эти «башни» и «высоты», кажущиеся ему такими нелепыми. Как же он мог «верить» в свою роль?

Роль Гильды в пьесе — центральная в замысле Марджанова, воплощающая идею «нового мира», — в исполнении превосходной артистки В. Н. Поповой тоже получила двойственные черты. Условная мизансценировка создавала впечатление «неестественности», усугублявшейся «ломаными, {534} угловатыми движениями по кругу», которые режиссер заставлял проделывать артистку в соответствии с общим рисунком своего спектакля. Но актриса творчески оправдывала эти, часто очень смелые, мизансцены, преодолевала их условность, наполняла своим внутренним воодушевлением. Если у А. Луначарского создавалось впечатление об «очень добродушной комсомолке-медвежонке, в северных детских пушистых костюмах, с белокурыми пушистыми улыбочками», вместо ибсеновского образа зловещей птицы, «маленькой валькирии, которая раздувает в Сольнесе тлеющий в нем огонь гордыни, которая ведет его “на высоты”, хотя бы ценой его гибели», то это впечатление создавалось только из; чисто внешних признаков исполнения и из отдельных только моментов его. Самый костюм Гильды носил, как и у других исполнителей, современный характер. При первом появлении это был лыжный костюм, а потом — короткое элегантное платье молодой девушки.

Несомненно, более прав П. Марков, писавший, что в спектакле «умнее и лучше всех играла Попова». Актриса нашла в Гильде новые неожиданные черты; дело опять-таки не во внешних сближениях с «комсомолкой», а в том внутреннем образе, который подчеркивал смысл пьесы. Попова, утверждает критик, играет жестокую, разящую Гильду. Ее Гильде, по существу, не нужен Сольнес. В ее Гильде сильна не мечта о строителе Сольнесе, а сильна ее требовательность к Сольнесу. Оттого в исполнении Поповой лирические места наименее значительны и, напротив, наибольшей силы она достигает в сценах драматических. Но и она не в силах примирить противоречия образа — ее победный крик в финале звучит в пустоту.

Этот финал, как и все исполнение, уже вскоре после премьеры приобрел внутреннюю взволнованность, романтическую приподнятость, которые были сродни вдохновенности самой ибсеновской пьесы. Попова вела спектакль на высокой ноте. Прекрасное лицо ее Гильды, то лукавое, насмешливое, то серьезное, вдохновенное, устремленное вверх, — раскрывает волнующую духовную жизнь образа. Требовательность Гильды, девичья дерзость ее и самый тон, которым она требует от строителя «своего королевства», были превосходно {535} показаны актрисой. В первом акте Марджанов дал Гильде эксцентрические мизансцены: актриса в солнечном блеске прожектора взлетела на стол — легкая, смелая девушка гор, фиордов, — и настойчиво требовала ответа. Все мизансцены были творчески оправданы актрисой, и эксцентрическая условность их воспринималась публикой во всем их психологическом содержании. Подлинным экстазом и душевной озаренностью звучал в финале ее взволнованный возглас: «Мой, мой строитель!..»

Общий стиль исполнения, если внутренне был оправдан далеко не всеми исполнителями, то внешне выдерживался всеми (этого режиссер сумел добиться). Рисунок четких, выразительных движений, жестов и мизансцен, расположение групп на сцене, отвечающее стилю оформления и световой игре прожекторов, и самый динамический ритм спектакля создавали общее впечатление масштабности, монументальности и большой режиссерской культуры.

Утверждая целесообразность всех используемых в спектакле средств выразительности и театральных приемов, режиссерская экспозиция так подытоживала общий характер спектакля: «Ибсеновский психологизм взят только в широком плане; нет мелкого копания в деталях; он — динамизирован, если можно так выразиться. Внутренняя динамика насыщенного ибсеновского диалога усиливает этот бодрый ритм, приданный пьесе режиссером в плане современного усвоения спектакля».

Спектакль методологически носил характер манифеста против натурализма, но манифеста — благодаря ряду приемов постановки, — в своей положительной части имеющего двойственный характер. Если режиссерская экспозиция обещала, что «ибсеновский символизм в нашей постановке переключен в чисто поэтические образы» — подразумевалось, реалистического плана, — что он «лишен своей психологически-отвлеченной сущности, наполнен конкретным социальным содержанием, доступным и понятным современному советскому зрителю», — то фактически, благодаря ряду приемов, эта заданная цель не везде осуществлялась в спектакле с достаточной реалистической углубленностью и вызывала {536} справедливую критику, как утверждение в некоторой степени линии символизма.

Здесь получилось расхождение характера постановочных средств с самим замыслом спектакля, обращенным к современному советскому зрителю, как это было декларировано в режиссерской экспозиции: «спектакль рассчитан на этого зрителя, идет к нему в зрительный зал — светлый, бодрый, солнечный, радость несущий, — как взволнованная поэтическая песнь о юности, о молодежи, пришедшей на заре нового дня и утвердившейся в своем великом праве на бытие».

Спектакль в целом носил сосредоточенный, интеллектуальный характер, больше, чем эмоциональный: но это определялось и самим характером ибсеновской пьесы.

### 4

Зритель был захвачен идейной целеустремленностью спектакля. Даже зритель, не искушенный ни в «ибсенизме», ни в вопросах новых театральных форм, рядовой зритель, многого, быть может, и не понимавший в извилистости ходов ибсеновской символики, в символическом смысле призывов Гильды, как и в особенностях внешней формы постановки, сидел втянутый во внутреннюю жизнь пьесы и спектакля. И главное в нем он понимал: что вопрос идет об идеологии двух миров, что умирающий мастер, может быть, туманно, косноязычно, приветствует новый мир и молодежь, идущую во главе переворота, — переводя смысл пьесы на язык близких себе современных понятий. Спектакль подымал зрителя, переключал его в сферу идейных и творческих споров. Встреченный недоброжелательно частью критиков, вызвавший обширную дискуссию в печати, спектакль шел все время при переполненном зале, и его зрителями были не только искушенные интеллигенты, но и рабочие — спектакль продавался как «целевой» (по терминологии тех дней), «организованному зрителю» и по заводам.

У меня сохранились некоторые анкеты из розданных театром на спектакле 8 апреля 1932 года среди зрителей — служащих и рабочих.

{537} Вот несколько разнообразных выдержек из анкет.

1. Положительным фактом является только конец: «Мы не сорвемся!» Отрицательная сторона — «вся эта, иногда непонятная символика». Однако пьеса наводит зрителя и на размышления о проблеме современной интеллигенции и попутчиках: «некоторые, а скорее многие, строители находятся с нами “на высоте”, и вряд ли следует доказывать, что они не могут пойти туда — расшибутся».

2. «Вещь не современная и не нужна». Нужна «художественная современная вещь».

3. «“Инженер Мерц” (пьеса Л. Никулина, шедшая с большим успехом в том же театре б. Корш) куда полезней. Может быть, надо поменьше “высот” и побольше “будней”. Вообще стиль этой постановки не стиль вашего театра».

Последняя анкета принадлежит артисту и характерна для происходившего в этот период творческого процесса в театре б. Корш — отхода от прозаического бытовизма и развлекательного репертуара к методу широких художественных обобщений. Театру дорого было в этот период все, что говорило об его отрыве от старого обывательски-заплесневелого наследства «коршевского» стиля.

К этому же разряду анкет относятся немногие, высказывающиеся против пьесы, как не современной, но одобряющие постановку.

4. «Оформление, и особенно музыка, нравится. Когда Гильда призывает строителя к совершению выдающегося “подвига” — подняться над пошлой обывательской жизнью, — иногда кажется, что тут действительно что-то передовое, революционное в ее призыве, но дальше оказывается, что она зовет только к вершинам “сверхчеловеков”. Пусто и мелко для нашего времени настоящего строительства».

5. «Очень талантливая постановка. Музыкальное оформление хорошо отражает настроение действующих лиц. Яркую фигуру дает Радин. Очень хороша Гильда — Попова, олицетворение юности, задора, пыла. Она вся насквозь пропитана молодостью, бодростью. Спектакль смотрится с удовольствием. Но, по-моему, он не созвучен современности. Гильда, в сущности, не знает, к чему стремится. Конкретно идея не выражена. Театр использовал все возможности пьесы, и лучше поставить ее нельзя».

{538} 6. «Гильда ждала строителя десять лет, я жаждал увидеть постановку “Строителя Сольнеса” в течение двадцати пяти лет. Помню, двадцать пять лет тому назад после спектакля мы до двух часов ночи делились впечатлениями». Постановка разочаровала: «… лампы, бутафория и выкрутасы не для “Сольнеса”».

7. Положительной стороной спектакля анкета считает «автора и пьесу». Отрицательное отношение к постановке мотивируется так: «Пьеса Ибсена психологична, проста и глубока. Внешнее оформление, наоборот, надуманно и лишено простоты и потому не совпадает с пьесой. Непонятны мизансцены. Почему постановщик заставил актеров бессмысленно двигаться в середине наиболее интересных мест диалога? Музыка слащавая и скучная. Внутренняя динамика заменена внешней, и спектакль этим загублен».

8. «Музыка углубляет содержание пьесы». Отрицательные моменты спектакля: «Постановка в целом слишком отвлечена от реальности. Символическое содержание должно быть переплетено с реальностью (так у Ибсена)». Общая оценка: «Положительна пьеса тем, что будит высокие бодрые мысли и стремление к высочайшим достижениям, что созвучно современности».

Наконец приведу ряд отзывов в пользу пьесы и постановки.

9. «Занимательное внешнее оформление. Самое глазное — свежесть игры Поповой. Спектакль ценный. Занятны мотивы вредительства. Спасибо, что поставили Ибсена».

10. «Хорошая постановка, стильная, выдержанная. Диссонанс — оркестр фермеров. В такую серьезную, психологическую вещь вносить комический элемент лишнее. В общем спектакль сильный, яркий, захватывающий».

11. Вузовец пишет: «Прекрасная режиссура, которая сумела избежать реализма (очевидно, имеется в виду бытовизм. — *Д. Т*.), — дала действительно театральный, в самом лучшем смысле, спектакль. Хороша музыка, сильно сгущающая в нужных местах впечатление. Того же результата достигают световые эффекты. Игра актеров выдержанна, рельефна, скульптурна и театральна, то есть не нарушает стиля автора и всего спектакля. Несмотря на актуальность проблемы, спектакль в целом не актуален. Театральность и отсутствие реализма {539} делают его непонятным широким массам». «Спектакль больше для избранных». Однако в заключение автор пишет: «Можно было ожидать, что спектакль будет не понят благодаря отвлеченности и неопределенности идей. Прием зрителей показал другое. По-видимому, спектакль доходит, и это очень и очень приятно».

В семи анкетах рабочих (из них трое — коммунисты и четверо — беспартийные) высказывания резко противоположные и о пьесе и о постановке.

1. «Можно звать к строительству другими путями. Надо давать новые вещи, как “Темп” или “Путина”, а не старую вещь Ибсена».

2. Работница считает, что, видимо, Ибсен — осовременен театром: «Ибсен отсутствует, дана агитка (правда, художественная)». «Очень хороша постановка, но пьеса не нужна, не доходит». «“Земля” (пьеса П. Маркиша в театре б. Корш. — *Д. Т*.) очень нужна, будит, а “Сольнес” нет; может быть, если бы дали настоящего Ибсена, было бы лучше».

3. Краткая, но выразительная запись: «Продолжайте. Вещь стоит».

4. Рабочий находит в спектакле созвучность нашим дням: «Спектакль бодрит, дает уверенность, что молодежь, наша смена, будет строить социализм. Спектакль раскрывает слабые стороны индивидуалистической психологии. Спектакль нужный. Прекрасная постановка Марджанова, работа художника делают спектакль актуальным и полезным. Игра актеров, в частности Поповой, сумевшей дать прекрасный образ, лишний раз подчеркивает ценность такого коллектива, как труппа театра б. Корш».

5. Наконец, рабочий тормозного завода, тридцати лет, член партии с 1917 года (в анкете указана и фамилия — Бодров) пишет: «Пьеса давнишняя, а волнует. Очень уж жизненны переживания на сцене и современны. Так понятна эгоистическая нелюбовь Сольнеса к молодежи, идущей вперед. Ведь он индивидуалист-буржуа. Будь он более общественен, он был бы только рад помощи молодежи». Общая оценка: «Молодцы! Даешь и дальше такие спектакли! Объективные, советские».

Эти анкеты — кусок живой нашей культурной действительности того времени, во всем многообразии вкусов и в единстве своих взглядов на театр и его идейную миссию, — кажутся нам достойными, чтобы быть запечатленными здесь, в рассказе о спектакле Марджанова.

### **{****540}** \* \* \*

Отзывы критики и зрителя о спектакле «Строитель Сольнес» уместно закончить заметкой, присланной в ВОКС нашим полномочным представительством в Норвегии из норвежской газеты, — откликом с родины Ибсена на советскую постановку. Этот образчик типичного норвежского «пергюнтства», так язвительно заклейменного Ибсеном (вопрос «Сольнеса», видите ли, стоит в центре внимания Советского Союза!), интересен, однако, как констатирование свежести и новизны подхода к Ибсену в марджановском спектакле.

Заметка помещена в «Тиденс Тейн» (№ 136, от 16 июня 1931 г.) — ежедневной крупной газете, издающейся в Осло, — на второй странице, с двумя клише, изображающими второй я третий акты спектакля, под крупным общим заголовком: «Интересный театральный эксперимент в Москве. Возврат к классикам. Последняя инсценировка Ибсена возбудила внимание».

Вот текст этой заметки:

«За последнее время в Москве в области театрального искусства заметно новое течение, которое может быть расценено как своего рода реакция против сверхмодернистских театров. Во всяком случае, представители этого нового течения делают упор на возврат к классическим произведениям, стоящим в созвучии с современной общественной жизнью Советского Союза.

Против “Строителя Сольнеса” не было никаких политических возражений, и постановка этой пьесы явилась интересным сценическим экспериментом, который своей остротой, может быть, сумеет плодотворно повлиять на наши, без сомнения, увядающие ибсеновские традиции.

Конечно, как в Москве, так и вообще в Советском Союзе, ставится вопрос о том, возможно ли провести прямую линию между абстрактными представлениями Ибсена о будущем обществе и современными, в высшей степени конкретными, проблемами общества в Советском Союзе. Этот вопрос все еще дебатируется».

### 5

Постановка «Строителя Сольнеса» в театре б. Корш при всех своих недостатках представляет интерес, прежде всего, как яркая новая страница, вписанная деятелями советского театра в сценическую историю ибсеновской драматургии. {541} Пьеса «Строитель Сольнес», одна из наиболее выдающихся и привлекательных в наследстве великого норвежского драматурга, много лет (после В. Ф. Комиссаржевской и П. Н. Орленева) не появлялась на русской сцене, и это — первая ее постановка на советской сцене.

Спектакль «Строитель Сольнес» имеет и другую свою сторону.

Это один из последних крупных спектаклей замечательного грузинского режиссера К. Марджанишвили на русской советской сцене, запечатлевший его высокую режиссерскую культуру и режиссерскую смелость. Марджанишвили попытался отразить в сценических образах пьесы Ибсена свое понимание современности, свой гимн солнечной молодежи страны, строящей новый мир.

Спектакль «Сольнес» говорит о большой плодотворности взаимодействия национальных культур братских народов — русского и грузинского. Высокая одухотворенность ощущалась зрителями в самой атмосфере этого спектакля, в его острой идейной направленности. Спектакль при всех его указанных выше особенностях и ошибках был интересным опытом нового, формировавшегося режиссерского искусства наших дней.

## **{****542}** Додо Антадзе Народный артист Грузинской ССР О творчестве К. А. Марджанишвили

Вся жизнь Котэ Марджанишвили была по существу непрерывным творческим горением для искусства.

Талантливый режиссер-новатор, крупнейший мастер сценического искусства, он вернулся в родную Грузию после того, как его чудесное, яркое дарование получило признание на русской сцене. С его деятельностью, как крупного мастера, опытного организатора и прекрасного педагога, связана эпоха небывалого расцвета грузинского советского театра. Искрометный талант Котэ, его огромный сценический опыт, высокая театральная культура, благородные качества человека нового общества обусловили ту огромную роль, которую сыграл он — наш любимый учитель — в развитии грузинского советского сценического искусства.

Каково было положение грузинского театра в 1922 году, накануне приезда Котэ Марджанишвили в Грузию? Старое поколение корифеев нашей сцены — В. Абашидзе, Л. Месхишвили, М. Сапарова-Абашидзе, В. Гуния и другие, — создавшее блестящую эпоху в истории грузинского театра, уже сошло со сцены. Их талантливые ученики, артисты последующего поколения — А. Имедашвили, Н. Чхеидзе, И. Зардалишвили, {543} Н. Давиташвили и другие работали в различных уголках Грузии. Молодежь, горевшая желанием посвятить все свои силы, всю энергию родному театру, была лишена настоящего художественного руководства. Господство меньшевиков в Грузии довело грузинский театр до полной дезорганизации и развала. И вот, в первые же месяцы после установления советской власти в Грузии сюда приезжает К. Марджанишвили и вскоре начинает работать в грузинском театре.

Тридцать пять лет прошло с тех пор, как К. Марджанишвили пришел в грузинский театр, стал его руководителем. Но для всех, кто был тогда близок к замечательному режиссеру, незабываемым и прекрасным воспоминанием останется все то, что они испытали при первой встрече с Марджанишвили — при читке пьесы «Овечий источник» Лопе де Вега, в дни первых репетиций. К. Марджанишвили сразу сумел создать напряженную творческую атмосферу подлинного профессионализма и строгой дисциплины в театре.

В первый же день он пришел в театр точно в назначенный час. Должна была состояться читка пьесы Лопе де Вега и беседа с режиссером. Вся труппа собралась в репетиционном зале театра им. Руставели. Актеры еще не знали основного принципа работы Котэ Марджанишвили — его высокой требовательности в часы репетиций и вообще во время творческой работы. Поэтому актеры держали себя свободно — разговаривали, перешучивались, курили, некоторые пришли с опозданием. Константин Александрович с удивлением смотрел на все это, ничего не говоря. Началась читка пьесы. Один из ведущих актеров вошел с опозданием, невозмутимо направился к своему месту и сел как ни в чем не бывало. Константин Александрович быстро встал, молча подошел к двери и запер ее. Этот неожиданный поступок Марджанишвили удивил актеров, заставил их несколько подтянуться, внимательнее слушать. Читка продолжалась. Спустя некоторое время кто-то подошел к двери и с силой дернул за ручку, но дверь оказалась запертой. Константин Александрович твердым, энергичным голосом крикнул стоящему за дверью: «Мы заняты!»

Эти слова как бы обрели символический смысл. В театре установилась атмосфера настоящей профессиональной дисциплины, {544} артистической собранности и подъема, вне которых не существует коллективного сценического творчества.

С первой же репетиции мы были очарованы блестящим талантом своего руководителя. Все, что делал Котэ, было новым, непривычным и, разумеется, увлекательным как для актеров, так и для молодых режиссеров. Тонкий вкус и изящество при использовании музыки в спектакле, чудесные световые эффекты, мастерское обыгрывание каждой детали, впечатляющие декорации, мизансцены, словно вылепленные скульптором, и главное — игра актеров, — таковы характерные особенности мастерства Марджанишвили-режиссера. Благодаря изумительному сценическому и педагогическому таланту Марджанишвили неузнаваемо выросла и расцвела творческая индивидуальность каждого артиста.

Настал наконец долгожданный день премьеры. 25 января 1922 года сделалось датой рождения грузинского советского театра. Спектакль «Овечий источник» был гимном в честь революции. Музыка, танцы, залитая светом сцена, преобладание лазурных и желтых тонов, контраст пестрых женских и черных мужских костюмов, мажорный, бодрый ритм спектакля — все это создавало необычайное зрелище, вполне гармонирующее с революционным содержанием пьесы. Игра актеров вызвала всеобщий восторг. На наших глазах начинался новый этап в истории грузинского театра — этап блестящего расцвета национального сценического искусства.

Спектакль шел с необычайным подъемом и находил у зрителей такой же необыкновенно горячий отклик. Конец спектакля превратился в стихийный митинг. Из партера раздавались восторженные возгласы, труппа приветствовала своего любимого учителя. В кратком ответном слове Константин Александрович оказал: «Отныне и До конца я буду с вами!» И он сдержал свое слово.

Котэ Марджанишвили — основоположник двух крупных театров Грузии: театра им. Ш. Руставели и театра им. К. Марджанишвили. В этих театрах и поныне работают актеры и режиссеры, являющиеся учениками Котэ.

Годы, когда Котэ Марджанишвили был художественным руководителем Государственного театра им. Руставели, были годами огромных творческих побед и для театра, и для самого {545} режиссера. Именно в этот период (1922 – 1926 гг.) грузинский театр прочно занял место в ряду лучших театров СССР.

Каждая постановка К. Марджанишвили была новым достижением театра, воплощением творческого роста художественного коллектива. Правда, не все работы Марджанишвили были одинаково убедительными, но даже некоторые его «поражения» были поучительны. Он осуществил в театре им. Руставели семнадцать постановок пьес грузинских и иностранных классиков: «Раздел» Г. Эристави, «Затмение солнца в Грузии» Антонова, «Гамлет» и «Виндзорские кумушки» Шекспира, «Мещанки во дворянстве» Мольера. Были поставлены также пьесы современных прогрессивных зарубежных драматургов: «Герой» Джона Синга, «Человек-масса» Толлера, «Газ» Кайзера и др. Марджанишвили осуществил на сцене театра постановки оперетты Одрана «Маскотта» и пантомимы Т. Вахвахишвили «Мзета-Мзе».

К актерам Константин Александрович относился с исключительной внимательностью и любовью. Работа над ролью под руководством Марджанишвили была замечательной сценической школой для каждого актера, зачастую — целым этапом на его творческом пути.

За время работы в театре им. Руставели Марджанишвили вырастил целое поколение актеров, которые сейчас являются гордостью и украшением грузинской сцены: Верико Анджапаридзе, Акакий Хорава, Тамара Чавчавадзе, Акакий Васадзе, Александр Жоржолиани. К числу его учеников принадлежали также ушедшие от нас Ушанги Чхеидзе и Шалва Гамбашидзе, которые много лет восхищали и радовали нашего зрителя своим чудесным талантом. Так же заботливо воспитывал Константин Александрович кадры театральных художников и композиторов. Под его руководством в театре им. Руставели работали художники В. Сидамон-Эристави и И. Гамрекели, композиторы Т. Вахвахишвили и И. Туския.

В 1928 году К. Марджанишвили организовал новый театр, который сегодня с гордостью носит его имя. И здесь в годы своего руководства (1928 – 1933 гг.) Константин Александрович сумел создать богатый и разнообразный репертуар. В нем были представлены: современная советская драматургия, {546} как русская («Поэма о топоре» Н. Погодина, «Рельсы гудят» В. Киршона и др.), так и грузинская («Какал гулкий» («В самое сердце») Ш. Дадиани, «Кваркваре Тутабери» П. Какабадзе, «Как это было» и «Хатидже» К. Каладзе, «Белые» Д. Шенгелая и др.); пьесы прогрессивных иностранных драматургов (Э. Толлер — «Гоп‑ля, мы живем!», Б. Шоу — «Святая Иоанна»), обновленная постановка «Овечьего источника» Лопе де Вега, «Уриэль Акоста» К. Гуцкова, «Ченчи» П. Шелли.

Вокруг К. Марджанишвили объединились актеры нескольких поколений: мастера старшего поколения — А. Имедашвили, И. Зардалишвили, Н. Гоциридзе, Ш. Хонели, А. Мурусидзе, Д. Чхеидзе, В. Чхиквадзе, Ц. Цуцунава, Т. Абашидзе, Е. Черкезишвили, К. Абесадзе, Ш. Гомелаури, Е. Донаури, А. Кикодзе; ученики, последователи Марджанишвили — В. Анджапаридзе, У. Чхеидзе, Т. Чавчавадзе, Ш. Гамбашидзе, М. Лорткипанидзе, И. Джорджадзе, А. Жоржолиани; взращенная Котэ талантливая молодежь: В. Годзиашвили, С. Такайшвили, Г. Шавгулидзе, П. Кобахидзе, С. Закариадзе, М. Давиташвили, К. Кванталиани, Ал. Гомелаури, И. Донаури, В. Чомахидзе и др.

Под руководством Котэ в театре им. Руставели, а позже в театре его имени, начали свою творческую жизнь и молодые тогда режиссеры А. Гвелесиани, К. Патаридзе, Г. Сулиашвили, В. Абашидзе, А. Чхартишвили и автор этих строк.

Магическая сила дивного таланта Константина Александровича пленила режиссеров и актеров грузинской сцены. Неписаные, но вечно живые положения новаторского режиссерского искусства, которые воплотились в первой же постановке Марджанишвили на грузинской сцене — «Овечьем источнике», глубоко проникли в сознание деятелей грузинского театра.

Творческой деятельности К. Марджанишвили в Грузии предшествовали долгие годы его напряженной работы, ярких замыслов и смелых дерзаний. К. Марджанишвили формировался как оригинальный режиссер-новатор и крупный театральный деятель в период 1903 – 1915 годов. Это были годы, когда на искусство вообще и, в частности, на драматургию и театр сильное влияние оказывали символистско-импрессионистские {547} веяния и настроения, которые увлекали одно время и Котэ Марджанишвили. Однако, допуская на сцене элементы условности, Константин Александрович совершенно не думал отказываться от реализма в искусстве, как это случилось с такими режиссерами-символистами, как, например, Н. Евреинов. Стремление к реализму, прежде всего, выражено в режиссерском репертуаре Марджанишвили; в те годы Константин Александрович ставил символистические пьесы: «Нору» и «Женщину с моря» Ибсена, «Незнакомку» Блока, «Ганнеле», «Шлюк и Яу» Гауптмана, «Жизнь человека» и «Черную маску» Андреева, «Ню» Дымова. Но основное внимание уделяет он работе над реалистическими пьесами, блестяще осуществляя постановки произведений Островского («Горячее сердце», «Сон на Волге»), Горького («На дне», «Мещане», «Дачники»), Шиллера («Вильгельм Телль»), Лессинга («Натан Мудрый»), Шекспира («Гамлет») и др.

Внешняя сторона ряда спектаклей в постановке К. Марджанишвили, художественное оформление мизансцен нередко условны, но внутреннее содержание спектакля, образы действующих лиц, их душевный мир полны глубокой психологической правды и раскрываются реалистическими средствами. Увлечение подбором красочных нюансов, поиски новых эффектов освещения, своеобразие мизансцен — все это не было самоцелью или пустой забавой. В этом отразились искания новой, яркой формы, которая органически сочеталась бы с новым содержанием искусства. По справедливой характеристике известного театроведа Волкова, эти бурные искания, тревожные метания художника, смелое революционное новаторство в сценическом искусстве — самые драгоценные качества в творческом облике К. Марджанишвили. Все это не позволяло ему удовлетвориться созданным, остановиться на достигнутом. Режиссер-новатор знал, что побеждает только тот художник, который всегда ищет новое, идет непроторенными путями.

Органическая связь с реализмом, постоянные поиски новых форм, оптимистическое восприятие мира — вот те черты, которые отличали К. Марджанишвили от многих других режиссеров, увлеченных символистическим и импрессионистическим течениями.

{548} Это отметил А. В. Луначарский в своем выступлении на чествовании театра, руководимого К. А. Марджанишвили.

Соображения, из которых исходили деятели Художественного театра, когда в качестве режиссера-постановщика пригласили К. А. Марджанишвили, совершенно понятны. В то время этот театр испытывал острый творческий кризис, так как чрезмерное увлечение будничными деталями, бытовыми нюансами, доходившее почти до натурализма, завело театр в тупик. В поисках выхода театр обратился к смелым опытам. Он надеялся, что сочетание его реалистических традиций со смелым, новаторским талантом и пламенным темпераментом К. Марджанишвили обновит творческую жизнь театра, поможет ему в поисках нового пути. Но все произошло несколько иначе.

Блестящие постановки Константина Александровича в Художественном театре — «У жизни в лапах» и «Пер Гюнт» — получили восторженный отзыв театральной общественности, но руководителями Художественного театра режиссерский стиль Марджанишвили был оценен как отступление от реалистических традиций театра. Такая оценка не была лишена основания. По верной характеристике Н. Д. Волкова, «психологический реализм театра загорался новыми красками и жестами романтизма, и “У жизни в лапах” прозвучало как спектакль, в котором музыкальное начало было сильнее начала психологического, и это так увлекло артистов, воспитанных в другой школе и в другой системе, что в общем создался яркий спектакль».

После того как К. А. Марджанишвили покинул Художественный театр, его искания и опыты стали еще более беспокойными и настойчивыми. В его творческом сознании принимает ясные очертания мечта о синтетическом театре, театре — синтезе всех искусств. И вот, первой попыткой осуществления этой мечты был кратковременный, но блестящий период существования «Свободного театра» (1913), основанного Котэ Марджанишвили. Само название театра говорило о том, что он отвергает все формы закоснелого академизма в театре, требуя свободы творчества. Идея синтетизма двояко выразилась в «Свободном театре». Прежде всего, это был театр, на подмостках которого находили воплощение самые различные {549} сценические жанры: реалистическая опера («Сорочинская ярмарка»), оперетта («Прекрасная Елена»), пантомима («Покрывало Беатриче») и драма («Желтая кофта»), — предполагающие необычайное богатство и многогранность режиссерского дарования. Затем, — и это главное, — актеры труппы Свободного театра должны были обладать поистине синтетическим комплексом способностей: не только мастерством актерской игры, но и умением петь, танцевать, высокой культурой движения и жеста. Это были первые шаги на пути конкретного осуществления синтетизма в сложном и объединяющем самые различные виды искусстве — искусстве театра.

С победой Великой Октябрьской революции и установлением советского строя пафос революционной героики, обаяние революционной романтики наполнили творческие порывы Котэ новым боевым содержанием. Пламенный служитель сценического искусства горячо откликнулся на призывы Октября. «Овечий источник» Лопе де Вега, поставленный на сцене Киевского театра в 1919 году, и другие спектакли этого времени были восторженными гимнами, посвященными высокой идее борьбы за революционные идеалы.

Отдельные рецидивы формализма проявлялись иногда в творчестве Марджанишвили более позднего периода, во время его деятельности в Грузии, но важно то, что он одним из первых среди режиссеров признал огромную роль театра как трибуны передовых идей великой эпохи. Тем самым он отверг бессодержательный формализм в искусстве и стал на позиции социалистического реализма.

Раз и навсегда следует отбросить ошибочное утверждение, будто К. Марджанишвили не имел определенных творческих принципов, твердой системы в творческой работе и творил лишь как гениальный импровизатор. Константин Александрович никогда не был педантом в искусстве, ему была чужда строгая методичность в работе, и процесс театрального творчества был для него высшим, полным и свободным утверждением живых творческих сил режиссера, актера, художника, композитора. Но у К. Марджанишвили были свои принципы творческой работы, органически вытекавшие из его понимания театрального искусства, и хотя он всегда отводил в театре {550} главное место актеру, все же его творческая система направлена непосредственно к режиссеру.

Театральный синтез был любимейшей идеей К. Марджанишвили, и для его достижения он пользовался всевозможными приемами на протяжении всего своего творческого пути. «Свободный театр», который в одном театральном помещении, зачастую силами одних и тех же артистов, осуществлял постановки пьес разных сценических жанров, был одним из путей (может быть, несколько механическим), которые вели к достижению синтетического искусства.

Вторую попытку создания синтетического театра Константин Александрович предпринял в 1920 году, в Петроградском Театре комической оперы. Жанр комической оперы привлекал Марджанишвили именно потому, что природа таланта актера оперетты и музыкальной комедии всегда синтетична, — актер здесь обязательно должен быть мастером художественного слова, жеста и движения. Он должен быть ритмичен, пластичен, должен владеть вокальным и пантомимо-хореографическим искусством.

В период работы в грузинском театре К. Марджанишвили еще более углубил понимание синтетизма в театре. Связь игры актера с другими театральными компонентами стала здесь более глубока и органична. Сценическая речь, жесты и движения актера, музыка, художественное оформление, освещение — все составляло единое, неповторимо прекрасное целое. В своих лучших постановках, осуществленных в театрах им. Руставели и им. Марджанишвили, а также в московских театрах в двадцатых и начале тридцатых годов, К. Марджанишвили окончательно освобождается от рецидивов эстетизма и находит тот стержень, вокруг которого должны объединиться все элементы спектакля. Таким объединяющим началом является возвышенная, гуманистическая идея пьесы. Признав идею основой спектакля, Марджанишвили обогатил понятие синтеза глубоким социально-идейным содержанием.

В спектаклях Марджанишвили все составные компоненты были органически слиты и достигали подлинно гармонического единства. Спектакли, осуществленные Константином Александровичем в театрах им. Руставели и им. Марджанишвили, — {551} прекраснейшие страницы в истории грузинского театра: это была школа высшего мастерства как для актеров, так и для режиссеров, художников и композиторов.

Эти спектакли получили высокую оценку грузинской критики, а также московской и украинской прессы во время гастролей в 1929/30 году. При этом театральная критика Москвы и Украины особо отмечала в постановках Марджанишвили органическую целостность, где «все элементы спектакля спаялись в гармоническое единство». Большой заслугой Марджанишвили считалось «понимание сущности пьесы» и умение показать эту сущность со сцены с исключительной художественной выразительностью.

Котэ Марджанишвили находил новые приемы изучения роли и работы над ней. Советские театроведы отмечали высокое мастерство актеров, воспитанных грузинским режиссером.

«Простая, живая игра, которая в то же время является показателем великолепного мастерства». «Полное овладение актером своими возможностями в области выразительности… стремление к полному психологическому оправданию создаваемого актером образа». «Блестящие качества грузинского актера, который одинаково хорошо играет, поет и танцует». «Умеренное, строгое, полное внутренней силы исполнение» — такую оценку давала театральная пресса ученикам Котэ Марджанишвили.

Спектакли театра получили хорошую оценку благодаря гармоническому единству разных сценических компонентов.

В спектакле «Гоп‑ля, мы живем!» Э. Толлера все многогранные средства выразительности и богатые возможности театра, как художественные, так и технические, служили одной идее. Это — идея неиссякаемой революционной энергии рабочего класса, которую не способны сломить никакие силы и не устрашит никакой террор. С этой идейной позиции была раскрыта каждая роль. Психологический и внешний рисунок каждого художественного образа, сложная система освещения, использование зеркал на сцене, вплетение в ткань действия кино, радио, музыки, своеобразие оформления — все это давало возможность зрителю увидеть в остром противопоставлении самоотверженно борющийся рабочий класс и {552} прогнившую верхушку буржуазного общества. И когда в финале сцена освещалась красным светом и томившиеся в тюрьме рабочие-революционеры бодро, с воодушевлением восклицали: «Гоп‑ля, мы живем!», то этот клич звучал как призыв к борьбе против насилия и эксплуатации, как утверждение оптимистической веры в счастливое будущее.

В спектакле «Уриэль Акоста» все без исключения сценические возможности также были использованы для того, чтобы раскрыть полную драматического пафоса борьбу разума с фанатизмом и идейную победу мысли над темными силами религии и суеверия.

Наряду со стремлением к синтетизму в театре, другим важнейшим принципом творчества К. Марджанишвили было утверждение на сцене светлого оптимизма, веры в окончательную победу сил жизни и добра над силами зла. К мажорному восприятию жизни призывала Марджанишвили пламенная, бьющая ключом радость, характерная для его романтической натуры и режиссерского темперамента. Театр для Константина Александровича был тем огромным миром коллективного творчества, который должен был пробуждать жизненную энергию в массах зрителей. «Театр — это прежде всего торжество, праздник», — часто повторял Константин Александрович, и это было главным девизом его творчества. Марджанишвили не терпел атмосферы будничности, уныния на сцене. Театр должен возвысить, облагородить зрителя, а для этого на сцене должно царить настроение праздничности, торжественности. Со всем пылом своего бурного темперамента преследовал К. А. Марджанишвили скуку на сцене. С удовольствием повторял он слова Вольтера о том, что все жанры хороши, кроме скучного, не терпел «пустых мест» в спектакле и так строил его, чтобы зритель с возрастающим интересом и волнением следил за ходом действия.

К. Марджанишвили умел использовать все — богатство мизансцен, свет, музыку, пластическое оформление, — чтобы сценическое действие было театральным в лучшем смысле этого слова. Яркий талант К. Марджанишвили в последний период его творчества блистал сильнее чем когда-либо. Именно в этот период реализовал Константин Александрович свою давнишнюю мечту: слить глубокий реализм с истинно театральным {553} пафосом, сочетать на сцене идейность с театральностью.

Творческая атмосфера театра вдохновляла актеров, между актером и зрителем быстро устанавливался внутренний контакт. Раскрытие сценического образа, жест, интонация — все служило высокой, мобилизующей силе сценического воздействия. В трагедиях, поставленных Марджанишвили, своеобразно, торжественно и оптимистично утверждалась античная идея катарсиса — «очищения». Зритель должен был уйти из театра не отчаявшимся, а просветленным и окрыленным верой в то, что высокая, гуманная идея всегда побеждает, если даже и гибнет беззаветный, благородный борец за эту идею — герой трагедии.

Марджанишвили подчеркнул активную гуманистическую идею шекспировского «Гамлета» в финальной сцене трагедии. Гамлет убил короля Клавдия — это живое воплощение темных и злых сил, и сам пал, пронзенный шпагой Лаэрта. Зритель с большим волнением и сочувствием воспринимал последние слова благородного принца, обращенные к Горацио, в которых Гамлет завещает своему другу правдиво и искренне рассказать потомкам о его жизни и борьбе, дабы грядущие поколения правильно оценили Гамлета — борца за страдающее человечество, Гамлет умолк навеки, но на сцене появляется, блестя стальной кольчугой, стройный, юный Фортинбрас, как символ вечной молодости человечества. Менялось освещение сцены. Звуки траурного марша Чайковского звучали торжественно и возвышающе, резко менялись мизансцены, гремел салют, над ступенями высокой лестницы медленно проплывал щит с покоящимся на нем Гамлетом — и зритель покидал театр с убеждением, что борьба Гамлета не была бесплодной и дело его жизни победит.

На протяжении многих лет творческой работы К. Марджанишвили придавал решающее значение роли драматурга в театре. Но в зрелые творческие годы, особенно после победы Великого Октября, Котэ Марджанишвили еще более убедился, что прекрасная форма полноценна лишь тогда, когда она служит для выражения высокой, передовой идеи.

Поэтому понятна та исключительная забота, которую проявлял К. Марджанишвили по отношению к родной грузинской советской драматургии.

{554} Труды его не пропали даром. В творчестве молодых прозаиков и поэтов — А. Кутатели, Д. Шенгелая, К. Каладзе и других, ставших теперь признанными писателями, определенное место заняла драматургия. Она не стала ведущим жанром в их творчестве, но совместная работа с К. Марджанишвили и коллективом театра принесла большую пользу этим писателям.

С большой радостью ставил Марджанишвили произведения известного грузинского драматурга Ш. Дадиани. Одним из первых грузинских режиссеров признал он талант драматурга С. Шаншиашвили. Забота о родной драматургии и безошибочное художественное чутье побудили его принять к постановке в театре им. Руставели пьесу «Лиссабонские узники» П. Какабадзе, тогда совсем молодого, начинающего писателя. К. Марджанишвили по достоинству оценил силу сатиры, яркий комизм и блестящее мастерство сценического диалога в пьесе Какабадзе «Кваркваре Тутабери», которая впоследствии вошла в золотой фонд грузинской советской драматургии.

Не все избранные им для постановки пьесы были равноценны. В выборе репертуара Котэ Марджанишвили руководствовался различными мотивами: желанием поощрить начинающего драматурга или дать материал для обогащения сценической техники актера; иногда пьеса могла увлечь его богатством возможностей для выявления режиссерского мастерства.

Так, желание воплотить на сцене быт, обычаи и нравы старого Тбилиси побудили Константина Александровича поставить в театре им. Руставели старинную комедию Зураба Антонова «Затмение солнца в Грузии».

В работе над этой комедией его увлекла также возможность показать свою творческую фантазию, режиссерскую выдумку.

Когда К. Марджанишвили приходилось работать над идейно и художественно значительным произведением, он объединял все театральные компоненты именно вокруг ведущей социальной идеи пьесы.

Как ни смелы были новаторские поиски режиссера, актер всегда был и оставался для него центральной фигурой в {555} театре. У Марджанишвили был необычайный, можно сказать, чудесный дар выявления в молодых актерах их творческих данных, умение находить их и привлекать к сценической деятельности. За короткий период он обогатил грузинскую сцену целой плеядой высокоталантливых актеров, под его руководством они превратились в зрелых мастеров и теперь являются гордостью не только грузинского, но и всего советского театра.

Марджанишвили заботливо и кропотливо работал с актерами, постоянно повторяя им, что для театра требуется не любитель, а актер, обладающий высоким профессиональным мастерством.

С приходом К. Марджанишвили для грузинского театра началась новая эпоха. Театр принял настоящий профессиональный облик: Марджанишвили все подчинил раскрытию идеи спектакля, его содержанию. Ничто не должно было существовать в спектакле «само по себе» — ни декорации, ни музыка, ни хореография, вообще ни один компонент спектакля. Все элементы сценического искусства должны были находиться в органической взаимосвязи, и для достижения этого единства он много работал с художниками, композиторами, осветителями, — пожалуй, не меньше, чем с актерами.

Но главная его забота всегда была об актере: дать ему возможность свободно действовать, не загромождать арены сценического действия излишними декоративными установками, не перегружать спектакль музыкой, освещением и т. д. Котэ никогда не изменяло чувство художественной меры. Поэтому как в богатых эффектами, так и в просто оформленных им спектаклях все было на своем месте, ничего не мешало актеру и зрителю. Котэ обладал чудесным даром — простыми, лаконичными средствами создавать сценические эффекты, отмеченные художественным вкусом и органически связанные с содержанием пьесы. Замечательный режиссер первым ввел и утвердил на грузинской сцене примерную конструкцию («Овечий источник», «Гамлет» и др.), но он не отказался ни от панорамы («Сказ об Арсене»), ни от традиционного павильона. Тот или иной вид оформления использовался {556} в зависимости от того, какой из них наиболее соответствовал идейному замыслу спектакля.

Часто режиссер-новатор создавал необходимую ему сценическую атмосферу путем определенного соотношения цветов, — вспомним хотя бы использование черного и белого, серого и желтого цветов в оформлении и костюмах спектакля «Уриэль Акоста». Строгая и стройная гамма этих цветов уводила зрителя от бытовых мелочей, сосредоточивая внимание на высокой, общечеловеческой идее. Подбор цветов, резкие, суровые линии декоративного оформления, свет прожектора, выхватывающий из темноты лица актеров, — все это помогало зрителю воспринимать пьесу как обобщенную картину борьбы светлого разума со слепым фанатизмом.

Таким же скупым и выразительным было оформление спектакля «Овечий источник». Преобладание насыщенного синего и желтого цветов, красочные костюмы, простая и изящная конструкция — все это создавало необходимый «сценический воздух» для актера и зрителя. Революционная идея пьесы раскрывалась в спектакле с характерной для Котэ динамикой и экспрессией, вселяя в зрителя веру в победу народного дела. Иной режиссер при постановке этой пьесы захотел бы перенести на сцену все подробности испанского быта, и спектакль в результате лишился бы своей стройности, неоправданно затянулся бы.

Совсем иным был основной принцип оформления «Затмения солнца». Здесь Константин Александрович задался целью показать на сцене картину жизни и нравов старого Тбилиси во всей ее исторической конкретности. Поэтому бытовые реалистические детали оформления, бутафории и костюмов были тщательно обдуманы и обильно использованы в спектакле. Марджанишвили в этой постановке с любовью воссоздавал колорит места и времени.

Своеобразно оформление спектакля «Игра интересов»: легкость и «игривость» колорита декоративной установки соответствовала подвижности, быстрому темпу и динамическому ритму актерской игры. Много внимания в этом спектакле уделялось показу сценической техники, мастерству актера, причудливой изменчивости мизансцен.

Примером того, какой выразительности умел достигать {557} Константин Александрович лаконичными, порой условными средствами, является оформление спектакля «В самое сердце», в котором сцена преображалась то в учреждение с кабинетами и канцелярией, то в богато обставленную квартиру, все убранство которой составляли роскошная ширма, абажур и два пуфа.

Такими же простыми, несложными приемами достигался поразительный эффект в спектакле «Как это было». На белом полотне вырисовывались темные тени, создающие иллюзию деревенского пейзажа. При различном освещении, изображавшем рассвет, утро, вечер, лунную ночь, они производили сильное впечатление. Во время гастролей театра под руководством К. Марджанишвили в 1930 году московская и украинская пресса особо отменила мастерское использование приемов китайского театра теней в этом спектакле.

Сложная задача стояла перед К. А. Марджанишвили во время постановки спектакля «Сказ об Арсене». Надо было показать цепь коротеньких эпизодов, оформление следовало менять через каждые пять — семь минут так, чтобы не нарушить цельности восприятия у зрителя, не оборвать нити впечатлений. На помощь режиссеру опять пришла его богатая изобретательность, которая дала возможность быстро и бесшумно менять панораму.

Короткие по времени кадры, сменяющие друг друга, были и в пьесе Э. Толлера «Гоп‑ля, мы живем!» И здесь надо было найти соответствующую конструкцию. Однако решение этой задачи затруднялось тем, что пьеса была впервые поставлена в Кутаисском театре, не имевшем вращающейся сцены. К. Марджанишвили вместе с талантливым художником Д. Какабадзе блестяще разрешил эту задачу путем построения простой, строгой конструкции, состоящей из нескольких плоскостей. Но эти плоскости давали возможность лишь очень ограниченного, точного, вымеренного движения, что требовало от режиссера большого мастерства в мизансценировании, чтобы актер не почувствовал себя скованным. На сцене не должно было быть ничего лишнего, так как игровая площадка каждой плоскости и без того была очень мала. Но в то же время здесь должно было находиться все то, что необходимо для создания сценической иллюзии — {558} и Марджанишвили с присущим ему мастерством блестяще разрешил эту задачу. С кинематографической быстротой сменялись картины: камера-одиночка, кабинет министра, большой отель, ресторан, улица и т. д. — и каждая из них была решена впечатляюще и убедительно.

Марджанишвили обращал большое внимание на сценический костюм актера. Он работал с художником над эскизом костюмов не меньше, чем над макетами оформления сцены. Но и здесь он достигал желаемых результатов не нагромождением средств, а выдумкой, изобретательностью и художественным вкусом. Костюм должен был помочь актеру во внешнем выражении психологического содержания роли, он же должен был помочь зрителю в правильном восприятии образа. Например, в спектакле «Гоп‑ля, мы живем!» костюмы, сделанные из простой бязи и окрашенные в различные цвета, гармонировали с внешностью и характером персонажей пьесы, были неотъемлемой частью спектакля.

Освещение служило для Марджанишвили сильным, динамическим, выразительным средством для достижения смены настроений на сцене. Море света, горячие лучи южного солнца чувствовались в освещении «Овечьего источника». Это была настоящая Испания! В пьесе «Как это было» различное освещение одного и того же силуэта деревни (утро, вечер, ночь) создавало совершенно различные настроения. Сложная и своеобразная система освещения в спектакле «Гоп‑ля, мы живем!» вызвала восторженные отзывы московской и украинской прессы. Поэт С. Чиковани в своей рецензии назвал освещение этого спектакля «симфонией света». И действительно — ни один нюанс актерской игры и оформления не пропадал благодаря искусным приемам освещения. Декорации освещались совершенно оригинально, эффект был необычайный. Всех интересовала тайна освещения этого спектакля, предполагали, что режиссер применил здесь какую-то необычайную, сложную аппаратуру. Усилению сценического эффекта способствовало искусное использование зеркал.

Внешние, пластические компоненты спектакля (художественное оформление, костюм, свет) Константин Александрович дополнил еще одним, до тех пор не известным компонентом, — {559} это было кино (тогда немое). Он первым в Советском Союзе использовал кино в театральном действии, и эта попытка увенчалась успехом. Марджанишвили применял кино в театре в самых различных целях. Он пользовался им, чтобы показать протекавшее между двумя картинами действие, которое невозможно было воплотить на сцене либо по техническим причинам, либо вследствие неимения драматургического текста. Такое назначение имели киноэпизоды, вставленные в пьесу «Как это было», — например, налет казаков на деревню; нападение на поезд; или эпизод, когда Беглар убивает Гоча. Иногда Марджанишвили использовал кино в целях усиления драматической эмоции, для углубленного показа душевного мира действующих лиц. Например, в спектакле «Гоп‑ля, мы живем!» средствами кино переданы чувства только что выпущенного из тюрьмы революционера Томаса. В постановке пьесы А. Кутатели «Полночь миновала» К. Марджанишвили ввел в ткань спектакля кино совсем в иных целях. В одном из эпизодов влюбленный юноша плачет, проливает слезы, — и вдруг освещается экран, мы видим несколько падающих капель, они превращаются в струйку воды, в ручеек, в полноводную реку и, наконец, в морские волны. Это был острый гротеск, высмеивающий мнимую влюбленность.

В спектакле «Гоп‑ля, мы живем!» Марджанишвили сделал первую попытку использования радио.

Органически сливалась со спектаклем и музыка. Марджанишвили обладал прекрасным слухом, был большим знатоком музыки. Он утвердил на грузинской сцене музыку, как необходимый компонент спектакля, но музыка никогда не превращалась у него в самоцель, а спектакль не перегружался излишними музыкальными номерами. Музыка нужна была ему для «частых перемен», для реминисценции показанной картины или для подготовки зрителя к предстоящей картине, в ходе действия — для повышения эмоционального воздействия. Именно так была вплетена в спектакль «Овечий источник» чудесная музыка Т. Вахвахишвили, прекрасно выражающая идею спектакля, вносящая в сценическое действие легкость, темперамент и экспрессию.

Так же органично сочетался со спектаклем танец. Когда {560} в «Овечьем источнике» победивший народ торжествовал гибель тиранов — это торжество стихийно превращалось в массовый танец. Свадебный менуэт в последнем действии «Уриэля Акоста» также был преисполнен глубокого смысла. В первом ряду танцевал полный самодовольства и злого веселья Бен-Иохай, в паре с ним — обреченная, принесенная в жертву золотому тельцу и слепому фанатизму, печальная, духовно опустошенная Юдифь. За ними следовали другие пары, и бездушная манерность их танца подчеркивала то, что эти духовно опустошенные люди не понимают глубины человеческой трагедии, происходящей на их глазах. Так же верно были «найдены» танцы в спектакле «Гоп‑ля, мы живем!». Несколько искусно подобранных хореографических номеров дополняли картину морального разложения министра Кильмана и его окружения.

Марджанишвили обращал большое внимание на организационную сторону спектакля. Уже одно то, как раздвигался занавес (медленно, стремительно), создавало в зрителе определенное настроение. Большая роль отводилась помощнику режиссера, который нес ответственность за весь ход спектакля. Работать помощником режиссера под руководством Константина Александровича — значило пройти строгую, но очень плодотворную школу сценической дисциплины и мастерства.

Вообще Марджанишвили был великим мастером организации работы в театре, он постоянно добивался соблюдения внешней чистоты, ритма и цельности театрального действия. Каждый рабочий сцены знал свое дело, каждое его движение было заранее определено, ему было известно, в какой отрезок времени он должен уложиться. Работа была распределена с предельной точностью, а в таком сложном виде коллективного творчества, как театр, это имеет огромное значение. Котэ заботливо растил не только режиссеров и артистов, композиторов и художников, но и технический персонал — тех, которые работали на сцене, и тех, которые обслуживали зрительный зал. Требуя точного выполнения театральных порядков, он приучал зрителя к дисциплине, но в то же время требовал, чтобы технический персонал относился к зрителю со вниманием и заботой.

{561} Марджанишвили всегда стремился к тому, чтобы, как бы велика ни была пьеса, режиссер и театр уместили ее в отрезок времени не более четырех часов. В противном случае спектакль наскучит зрителю, потеряет блеск и не достигнет цели. Так же точно была фиксирована и продолжительность антрактов, которые ни в коем случае не должны были затягиваться.

У Марджанишвили не было раз и навсегда выработанного шаблона работы над пьесой. Известного немецкого режиссера Макса Рейнгардта как-то спросили, каков его стиль постановки пьес. Рейнгардт ответил, что каждая пьеса имеет свой стиль постановки и задача режиссера заключается в том, чтобы с художественной верностью воплотить его. Так и режиссерские постановки К. Марджанишвили отличались богатейшим разнообразием замыслов, приемов раскрытия пьесы и сценических эффектов. Он доказал, что каждая пьеса нуждается в своеобразном подходе, не только в смысле сценического воплощения, но и в смысле работы над ней. Различна была продолжительность работы «за столом» для разных пьес. Иногда эта работа длилась довольно долго, особенно если язык и стиль пьесы нуждались в доработке. Иногда же работа «за столом» кончалась очень скоро. Например, Константин Александрович почти не работал за столом над пьесой «В самое сердце», сразу начав с ее мизансценирования.

К. А. Марджанишвили приходил на репетицию с обдуманным, готовым планом, но случалось и так, что он на ходу переделывал свои наметки. Марджанишвили не терпел компромисса в работе, не любил что-нибудь оставлять на половине. Каждую мизансцену следовало «закрепить», каждую интонацию — уточнить. Все должно было быть ясно и выпукло. Константин Александрович любил повторять, что в искусстве, в театре ничего нельзя откладывать, все надо делать тотчас же, не откладывая в долгий ящик. Он был сторонником известной восточной поговорки: «Кто, как не я? Когда же, как не сегодня?»

Репетиции Марджанишвили незабываемы для тех, кто их видел и участвовал в них. Каждая репетиция была полна творческих мук, радостей, пламенных исканий и часто, очень часто, сверкающих достижений и побед.

{562} Бывало, репетиция проходила в крайне напряженной, накаленной обстановке. Иногда Константин Александрович резко обрывал актера, чтобы сразу же отвести его от неверного, ложного пути. Любая репетиция Марджанишвили была не только высокой школой мастерства для режиссера и актера, но и высочайшим художественным наслаждением для каждого из нас.

Последней ступенью работы над спектаклем считается генеральная репетиция. Здесь Марджанишвили пока еще не был полным хозяином сцены, отдавал приказания, делал резкие замечания, еще раз исправлял все, придирчиво проверяя работу актера, освещение, костюмы, ритм, каждую бутафорскую мелочь. Чтобы мобилизовать силы всего коллектива, он иногда нарочно обрушивался на какой-либо мелкий недочет, волновался, возмущался, заражая всех своим волнением.

Но вот наступал вечер премьеры. Константин Александрович закончил всю работу на генеральной репетиции, он приходит на спектакль совсем другим человеком. В праздничном костюме, с аккуратно зачесанной серебристо-седой шевелюрой, тихий, спокойный, занимает он свое место в ложе и смотрит спектакль, будто бы он — рядовой зритель. Только одно выдает его волнение: близится драматическое место — и он уже заранее тихо вытирает слезы; на сцене должно произойти что-то смешное — он также заранее оглядывает публику с веселой, лукавой улыбкой и сам же первый смеется, заразительно и весело. Марджанишвили переживает спектакль, созданный им же самим, с наивностью большого ребенка.

Занавес опустился. Не смолкают бурные аплодисменты… Вот на сцену выводят Константина Александровича, и овации вспыхивают с новой силой, кажется — стены не выдержат такого напора приветственных кликов, грома аплодисментов. А он стоит среди актеров, кланяется публике, улыбается, пожимает руки, целует, поздравляет актеров, автора, композитора, художника. И долго, долго не смолкают овации… Это — выражение горячей благодарности зрителя, народа большому мастеру, чародею сцены — Котэ Марджанишвили.

# **{****563}** Примечания[[142]](#footnote-55)

1. Этот отрывок взят из черновых автобиографических записей разных лет. Печатается по рукописи, хранящейся в архиве К. А. Марджанишвили (у Е. М. Вачнадзе). Ввиду неполноты автобиографических записей ниже приводится биографическая справка о К. А. Марджанишвили.

   Константин Александрович Марджанишвили (1872 – 1933) воспитывался в литературной и актерской среде. Отец его Александр Андреевич был поэтом и переводчиком. Мать, Елизавета Соломоновна, урожденная Чавчавадзе, была разносторонне образованной женщиной.

   Марджанишвили воспитывался под непосредственным влиянием выдающихся деятелей национально-освободительного движения. Он был близким родственником редактора прогрессивной газеты «Дроэба» Сергея Месхи (1845 – 1883) и известных актеров Тбилисского и Кутаисского театров; Марии Сапаровой-Абашидзе (1860 – 1940), Котэ Месхи (1859 – 1914) и Ефемии Месхи (1862 – 1941).

   В доме Марджанишвили всегда находили радушный прием писатели и актеры. И все это пробуждало в душе чуткого юноши Котэ Марджанишвили стремление к общественной и театральной деятельности. Будучи гимназистом, он уже выступал в ученических спектаклях (играл роль Агафьи Тихоновны в пьесе Гоголя «Женитьба»). На каникулах сам устраивал спектакли в деревне, во дворе усадьбы своего деда Соломона Чавчавадзе.

   {564} В 1893 году Котэ Марджанишвили вступает в труппу Кутаисского грузинского театра, которым руководил его двоюродный браг — актер и режиссер Котэ Месхи, а в 1894 году дебютирует на тбилисской грузинской сцене в роли Патара Кахи (Маленького кахетинца) в одноименной исторической драме Акакия Церетели. Сезон 1896/97 года он снова проводит в Кутаисском грузинском театре под руководством Ладо Алекси-Месхишвили, а затем переходит на русскую сцену. Он выступает в Керчи, Вятке, Тамбове, Баку, Ташкенте, Ашхабаде, Уфе, Перми, Курске, Харькове, Орле, Луганске, Москве.

   Начиная с 1902 года Марджанишвили ставит пьесы Максима Горького, одновременно выступая актером — исполнителем ролей Нила («Мещане»), Луки («На дне»). В это же время он становится приверженцем метода Художественного театра.

   В 1904 году Марджанишвили приглашается в Рижский русский театр антрепренера Незлобина в качестве режиссера. В творческой работе этого театра близкое участие принимал Алексей Максимович Горький. Непосредственное общение с М. Горьким, работа над пьесой «Дачники» под наблюдением автора, как это было указано в афишах, оказали большое влияние на формирование идейно-творческих взглядов К. А. Марджанишвили. С этой постановкой театр гастролировал в Москве и имел там большей успех. Спектакль явился как бы политической демонстрацией и вызывал восторженные овации зрителей.

   К. Марджанишвили в этот период становится настолько зрелым мастером сценического искусства, что Московская контора императорских театров приглашает его режиссером, однако по совету А. М. Горького Марджанишвили отказывается от этого предложения.

   В годы реакции К. Марджанишвили, оставаясь верным традициям передового искусства, ставит спектакли, которые благодаря своей актуальности превращаются в политические демонстрации. В 1908 году в его постановке в Одессе идет «Гибель “Надежды”» Гейерманса, со сцены слышится «Марсельеза». За такой «крамольный» спектакль градоначальник высылает Марджанишвили из города.

   Будучи главным режиссером театра Незлобина. К. Марджанишвили в 1909 году при содействии А. Сумбатова-Южина, профессора Московского университета А. Хаханашвили и известного актера грузинской сцены В. Шаликашвили, создает в Москве грузинскую драматическую студию, начиная работу с пьесы «Доктор Штокман» Г. Ибсена. Однако, не найдя материальной поддержки, студия вскоре распалась.

   {565} В эти же годы Марджанишвили ставит на русской сцене «Измену» А. Сумбатова-Южина.

   После того как он покинул Незлобинский театр, его пригласили в Софию для художественного руководства театрами Болгарии, но по просьбе В. И. Немировича-Данченко Марджанишвили остался в Москве и начал работать в Художественном театре, считавшем его близким себе.

   В Художественном театре К. Марджанишвили принимал участие в постановках «Гамлета» и «Братьев Карамазовых» и осуществил постановки — «Пер Гюнт» и «У жизни в лапах».

   Оставаясь самостоятельным художником, он многое усвоил из «системы» К. С. Станиславского и в дальнейшем пользовался ею в своих занятиях с молодыми актерами.

   В 1912 году К. Марджанишвили, будучи еще режиссером Художественного театра, с успехом осуществил в Тбилиси постановку трагедии Софокла «Царь Эдип».

   В 1913 году Марджанишвили основал в Москве «Свободный театр», где режиссерами работали вместе с ним А. Я. Таиров и А. А. Санин. В этом театре были осуществлены: реалистическая постановка «Сорочинской ярмарки» Мусоргского, один из новаторских в истории музыкального театра спектаклей — «Елена Прекрасная» и другие. Зависимость этого театра от предпринимателя и крупного дельца Суходольского предрешила его судьбу, он прекратил свое существование.

   К. А. Марджанишвили одним из первых среди деятелей театрального искусства безоговорочно принял Великую Октябрьскую социалистическую революцию и отдал все свои силы строительству новой театральной культуры.

   В 1919 году — он на Украине. Ему поручают возглавить театральное дело в Киеве. Здесь он осуществил свою знаменитую постановку — «Овечий источник» Лопе де Вега и стал готовить пьесы М. Горького, А. Луначарского, В. Маяковского, А. Франса и Э. Верхарна.

   В 1920 году К. Марджанишвили работает в Петрограде. Он создает Театр комической оперы, стараясь достигнуть сатирической заостренности и приблизить этот жанр театрального искусства к современности. Он возглавляет также революционно-агитационный театр «Вольной комедии» и осуществляет под открытым небом грандиозную постановку массового революционного спектакля «К мировой коммуне», приуроченную к открытию II конгресса III Интернационала.

   После установления Советской власти в Грузии К. А. Марджанишвили {566} возвращается на родину. В 1922 году ему поручается возглавить театр им. Руставели.

   Сплотив творческие силы как старшего поколения, так и актерской молодежи в дружный коллектив, он с большим успехом осуществил постановки, созвучные революционной эпохе, — «Овечий источник» Лопе де Вега, «Герои Эрети» С. Шаншиашвили, «Лиссабонские узники» П. Какабадзе. Велась большая подготовительная работа к постановке «Мистерии Буфф» В. Маяковского.

   В театре им. Руставели Марджанишвили продолжал и развивал реалистические традиции грузинского театра, осуществив постановки произведений классиков: «Раздел» Г. Эристави, «Мачеха Саманишвили» по повести Д. Клдиашвили. С особенным успехом прошла постановка комедии «Затмение солнца в Грузии» Зураба Антонова, в которой наряду с Васо Абашидзе и Марией Сапаровой-Абашидзе принимал участие Александр Сумбатов-Южин. Большое значение для становления театра им. Руставели имела незавершенная работа над сценическим воплощением гениальной поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» в. инсценировке К. А. Марджанишвили.

   По-новому были раскрыты театром классические пьесы, в особенности «Гамлет» Шекспира с участием в заглавной роли Ушанги Чхеидзе.

   Покинув в 1926 году театр им. Руставели, К. Марджанишвили в течение двух лет работает в кино. Он ставит в Госкинпроме Грузии «Мачеху Саманишвили», «Овод», «Трубку коммунара» и другие фильмы.

   В 1928 году Котэ Марджанишвили поручается организовать и возглавить Второй грузинский государственный драматический театр. Созданный в Кутаиси, театр затем переводится в Тбилиси, и ему в последующем присваивается имя его основателя. В 1933 году Котэ Марджанишвили получает звание Народного артиста республики.

   Котэ Марджанишвили в своем новом театре осуществил постановки пьес советских драматургов: «В самое сердце» Ш. Дадиани, «Кваркваре Тутабери» П. Какабадзе, «Как это было» и «Хатидже» К. Каладзе, «Белые» Д. Шенгелая, «Полночь миновала» А. Кутатели, «Да, однако» Г. Бухникашвили.

   Репертуар театра обогатился пьесами русских и украинских драматургов; «Рельсы гудят» В. Киршона, «Страх» А. Афиногенова, «Поэма о топоре» Н. Погодина, «Светите, звезды» И. Микитенко, «Три толстяка» Ю. Олеши.

   Из классических пьес были поставлены — «Уриэль Акоста» и «Отелло».

   {567} В 1930 году театр гастролировал в Москве и Харькове.

   В 1931 – 1933 годах К. А. Марджанишвили осуществляет несколько постановок в московских театрах: «Строитель Сольнес» Г. Ибсена в театре б. Корш, «Дон Карлос» Ф. Шиллера в Малом театре и «Летучая мышь» в Театре оперетты.

   17 апреля 1933 года К. А. Марджанишвили скоропостижно скончался в Москве. Последнюю свою постановку — «Дон Карлос» он успел довести до генеральной репетиции. Урна с прахом покойного была перевезена в Тбилиси и захоронена рядом с могилами Захария Палиашвили и Вано Сараджишвили в саду театра оперы и балета. [↑](#endnote-ref-2)
2. Набросок вступления к задуманной и не осуществленной автором книге «Сто актеров моей памяти». Подлинник хранится в Государственном театральном музее Грузии в Тбилиси (рукописный фонд 4967). [↑](#endnote-ref-3)
3. «Счастливый день» — комедия в трех действиях Н. Соловьева и А. Островского. «Сорванец» — комедия в трех действиях В. Крылова (Александрова) — «Школьная пора» — картина в двух действиях Е. Бабецкого. [↑](#endnote-ref-4)
4. Гомиджи — хлебец из теста без дрожжей. [↑](#footnote-ref-2)
5. Чурчхела — сласти, приготовляемые из очищенных орехов или изюма и виноградного сока. [↑](#footnote-ref-3)
6. Марани — винный погреб. [↑](#footnote-ref-4)
7. Квеври — большой глиняный кувшин для хранения вина, зарытый в землю. [↑](#footnote-ref-5)
8. Хелада — двухлитровый кувшин для вина. [↑](#footnote-ref-6)
9. На этом рукопись обрывается. *Ред*. [↑](#footnote-ref-7)
10. Воспоминания написаны черным карандашом на больших листах (газетного формата) плотной бумаги. Мемуарные записи К. А. Марджанишвили охватывают период с 1904 по 1923 год. Часть записей, относящаяся к 1913 – 1921 гг., как отмечено на [стр. 67](#_page067) этой книги, утеряна. Рукопись воспоминаний хранится в Государственном театральном музее Грузии в Тбилиси (рукописный фонд 4967). [↑](#endnote-ref-5)
11. В Московском Зоологическом саду имелось театральное помещение, которое на лето снималось для спектаклей. [↑](#endnote-ref-6)
12. Н. И. Вольский — антрепренер и актер. [↑](#endnote-ref-7)
13. Жена К. А. Марджанишвили — Надежда Дмитриевна Живокини, внучка известного актера Московского Малого театра В. И. Живокини. После окончания Московских драматических курсов (1896 г.) Н. Д. Живокини вступает в труппу Тбилисского русского театра (антрепренер Шумилин). Тогда же знакомится с Котэ Марджанишвили — актером грузинского театра и выходит замуж за него. Ныне живет в Москве с сыном Константином Константиновичем Марджанишвили. [↑](#endnote-ref-8)
14. Сын К. А. Марджанишвили — Константин Константинович — доктор математических наук, работает в Институте математики Академии наук СССР. [↑](#endnote-ref-9)
15. «Красная мантия» — драма в четырех действиях Брие. [↑](#endnote-ref-10)
16. Ленский Александр Павлович (1847 – 1908) — выдающийся русский {568} актер. Один из руководителей Малого театра; режиссер и театральный педагог. [↑](#endnote-ref-11)
17. Морозов С. Т. — крупный фабрикант, меценат, оказывал материальную помощь Московскому Художественному театру. [↑](#endnote-ref-12)
18. «Гибель “Надежды”» — драма в четырех действиях голландского писателя Г. Гейерманса. «Сон тайного советника» — пьеса И. Н. Потапенко. [↑](#endnote-ref-13)
19. «Наши Дон-Жуаны» — оперетта в трех действиях, музыка Рота. [↑](#endnote-ref-14)
20. «Товарищество», созданное по инициативе К. А. Марджанишвили, служило целям борьбы актерской массы дореволюционного провинциального театра против антрепренеров-предпринимателей, эксплуатировавших актерский труд. Оно образовалось после того, как антрепренер А. Линтварев сбежал из Харькова, не выплатив актерам 18.000 рублей. Выступив в печати с разоблачением Линтварева, К. А. Марджанишвили и другие театральные деятели писали в своем коллективном протесте: «Прошел уже месяц после бегства г. Линтварева, а Совет театрального общества, очевидно, и не собирается реагировать на поступок г. Линтварева, и черная доска — этот карательный меч Совета, так легко опускающийся на головы многих актеров, не пополняется именем предпринимателя, материальная и нравственная несостоятельность которого выяснилась в нашем деле достаточно рельефно». (Приводим по газете «Южный край», № 8972, от 23 декабря 1906 г.). [↑](#endnote-ref-15)
21. В постановке К. А. Марджанишвили пьеса Ф. Герцеля «Благо народа» шла в харьковском театре 24 октября 1906 года. [↑](#endnote-ref-16)
22. В рукопись вклеен карандашный рисунок с надписью: «схема выражений лица господина Марджанова после первого, второго и т. д. актов “Колдуньи”». Здесь же — шарж худ. Денисова «К. Марджанов» (газетная вырезка). [↑](#footnote-ref-8)
23. Последующие страницы рукописи и разделы 1913 – 1921 годов не сохранялись. [↑](#footnote-ref-9)
24. Опубликовано в газете «Иркутские губернские ведомости», № 3562, 2 ноября 1905 г. [↑](#endnote-ref-17)
25. Беседа с сотрудником газеты опубликована в «Киевской мысли», № 215, 27 августа 1907 г. [↑](#endnote-ref-18)
26. Первый абзац взят из заметки, помещенной в газете «Русские ведомости» (№ 246, 27 октября 1909 г.), второй — из заметки, помещенной в газете «Голос Москвы» (№ 247, 28 октября 1909 г.). [↑](#endnote-ref-19)
27. Опубликовано в журнале «Театр», 1909 г., № 475. [↑](#endnote-ref-20)
28. Опубликовано в журнале «Театр», 1909 г., № 520. [↑](#endnote-ref-21)
29. Фотокопия записей хранится в Государственном театральном музее Грузии. Она поступила от Московского Художественного Академического театра в связи с 75‑летием со дня рождения К. А. Марджанишвили. [↑](#endnote-ref-22)
30. Капустник — вечер веселой пародии и шутки. Такие вечера {569} устраивались в Московском Художественном театре с 1902 года и стали традиционными. Начиная с 1910 года устраивались платные капустники. [↑](#endnote-ref-23)
31. Опубликовано в газете «Одесский листок», 12 февраля 1912 г. [↑](#endnote-ref-24)
32. Сезон 1911/12 г. [↑](#footnote-ref-10)
33. Опубликовано в журнале «Рампа и жизнь», 1913 г., № 27. [↑](#endnote-ref-25)
34. Напечатано в журнале «Театр», 1913 г., № 1317. [↑](#endnote-ref-26)
35. Заметка напечатана в журнале «Театр», 1913 г., № 1350. [↑](#endnote-ref-27)
36. Беседа опубликована в журнале «Театр», 1914 г., № 1439. [↑](#endnote-ref-28)
37. В. П. Суходольский — крупный финансист, субсидировавший «Свободный театр». [↑](#endnote-ref-29)
38. Беседа опубликована в журнале «Театр», 1915 г., № 1647. [↑](#endnote-ref-30)
39. Заметки печатаются по рукописи К. А. Марджанишвили, хранящейся в его архиве (у Е. М. Вачнадзе). [↑](#endnote-ref-31)
40. Беседа опубликована в журнале «Театр», 1917 г., № 1982. [↑](#endnote-ref-32)
41. Печатаются по рукописям К. А. Марджанишвили, хранящимся в его архиве (у Е. М. Вачнадзе). [↑](#endnote-ref-33)
42. Печатаются по рукописям К. А. Марджанишвили, хранящимся в его архиве (у Е. М. Вачнадзе). [↑](#endnote-ref-34)
43. Печатаются по рукописям К. А. Марджанишвили, хранящимся в его архиве (у Е. М. Вачнадзе). [↑](#endnote-ref-35)
44. Печатаются по рукописям К. А. Марджанишвили, хранящимся в его архиве (у Е. М. Вачнадзе). [↑](#endnote-ref-36)
45. Печатаются по рукописям К. А. Марджанишвили, хранящимся в его архиве (у Е. М. Вачнадзе). [↑](#endnote-ref-37)
46. Печатаются по рукописям К. А. Марджанишвили, хранящимся в его архиве (у Е. М. Вачнадзе). [↑](#endnote-ref-38)
47. Печатаются по рукописям К. А. Марджанишвили, хранящимся в его архиве (у Е. М. Вачнадзе). [↑](#endnote-ref-39)
48. Е. Б. Вахтангов умер 29 мая 1922 г. [↑](#footnote-ref-11)
49. Печатаются по рукописям К. А. Марджанишвили, хранящимся в его архиве (у Е. М. Вачнадзе). [↑](#endnote-ref-40)
50. Беседа опубликована в газете «Комунисти», № 123, 1 апреля 1923 г. На грузинском языке. [↑](#endnote-ref-41)
51. Интервью опубликовано в газете «Хомли», № 1, 30 сентября 1923 г. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-42)
52. Царский наместник на Кавказе. [↑](#footnote-ref-12)
53. Статья напечатана в газете «Рубикони», 1923 г., № 4. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-43)
54. Письмо напечатано в газете «Карту ни ситква» («Грузинское слово»), № 13, 10 февраля 1924 г. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-44)
55. «Картули ситква» — «Грузинское слово». [↑](#footnote-ref-13)
56. «Циспер-канцелеби» — «голуборожцы». [↑](#footnote-ref-14)
57. Статья напечатана в журнале «Кавкасиони» («Кавказ»), 1924 г. № 1 – 2. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-45)
58. Состязание в стихосложении. [↑](#footnote-ref-15)
59. Шествие невесты и жениха и сопровождающих их дружек. [↑](#footnote-ref-16)
60. Грузинский народный импровизационный театр масок. [↑](#footnote-ref-17)
61. Грузинское народное карнавальное зрелище. [↑](#footnote-ref-18)
62. Статью об Элеоноре Дузе К. А. Марджанишвили написал по просьбе редактора журнала «Кавкасиони» Павле Ингороква. Впервые эта статья была напечатана в том же журнале в 1924 году (№ 3 – 4), затем она вошла в книгу Котэ Марджанишвили «Мемуары и статьи» (на грузинском языке, Тбилиси, 1947 г.). Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-46)
63. Опубликовано в книге И. Гришашвили «Нихо Гоциридзе», Тбилиси, 1924 г., стр. 39 – 41 (на грузинском языке). Гоциридзе Нико (1872 – 1949) — выдающийся грузинский актер. До установления Советской власти в Грузии был актером Грузинского рабочего театра. С 1922 года работал в театре им. Руставели, а с 1930 года — в театре им. К. А. Марджанишвили. [↑](#endnote-ref-47)
64. {570} Обращение к Иосифу Гришашвили, поэту-академику. Письмо Котэ Марджанишвили является ответом на несохранившееся письмо И. Гришашвили. [↑](#endnote-ref-48)
65. Статья написана К. Марджанишвили в связи с 30‑летним юбилеем музыкальной деятельности выдающегося грузинского композитора З. П. Палиашвили. Впервые опубликована в журнале «Хеловнеба» («Искусство»), 1925 г., № 15. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-49)
66. Выступление опубликовано в журнале «Дуруджи», 21 января 1926 г. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-50)
67. Дискуссия по вопросам театра состоялась 22 февраля и 5 марта 1924 г. в Доме писателей в Тбилиси. Докладчиками выступили драматург И. Гедеванишвили и критик А. Дудучава. [↑](#endnote-ref-51)
68. Актерская молодежь театра им. Руставели не мирилась с пережитками нравов дореволюционного театра, с системой устройства бенефисов, с выпуском неподготовленных и недоработанных спектаклей. Объединившись в 1924 году в корпорацию «Дуруджи», молодежь публично выступила за соблюдение строгой дисциплины и коллективности творческого труда. [↑](#endnote-ref-52)
69. После публичного выступления корпорации «Дуруджи» (см. [предыдущее примечание](#_Tosh0007644)) часть актеров и театральных работников старшего поколения ушла из театра им. Руставели и организовала «Театр коллектива актеров». В труппу этого театра вошли В. Абашидзе, Е. Черкезишвили, В. Гамкрелидзе, Н. Чхеидзе, А. Имедашвили, Т. Абашидзе, М. Геловани, Ш. Гомелаури, М. Чиаурели. Режиссерами театра работали К. Андроникашвили и А. Цуцунава, художником — В. Сидамон-Эристави. Театр коллектива актеров существовал два года (1924 – 1925). [↑](#endnote-ref-53)
70. Пиросманишвили Нико (1860 – 1918) — художник-самоучка. На его полотнах нашел отображение как дореволюционный крестьянский быт, так и быт городских ремесленников и мелких торговцев. [↑](#endnote-ref-54)
71. Габашвили Гиго (1862 – 1936) — основоположник грузинской реалистической живописи. В его произведениях нашел отображение быт деревенской бедноты, а также быт дворянской военной знати, состоятельных горожан. [↑](#endnote-ref-55)
72. Антонов Зураб (1820 – 1854) — драматург театра Г. Эристави в 50‑х годах прошлого столетия. Его комедию «Затмение солнца в Грузии» К. А. Марджанишвили с успехом осуществил на сцене театра им. Руставели в 1923 году. [↑](#endnote-ref-56)
73. {571} Эристави Георгий (1812 – 1864) — крупнейший представитель грузинской реалистической литературы, поэт и драматург, основоположник грузинского профессионального реалистического театра. К. А. Марджанишвили поставил в сезоне 1923 года на сцене театра им. Руставели его комедию «Раздел». [↑](#endnote-ref-57)
74. «Самшобло» («Родина») — пьеса Д. Эристави (1847 – 1890), переделка пьесы В. Сарду — «Родина». Впервые была поставлена на грузинской сцене в 1882 году. При слабости оригинальной драматургии на исторические темы эта пьеса одно время пользовалась большим успехом, отражая мотивы национально-освободительного движения. Однако такие видные деятели грузинской литературы и театра, как А. Церетели и В. Абашидзе, выступили с критикой этой переделки, не находя в ней исторически конкретного, правдивого изображения грузинской жизни. [↑](#endnote-ref-58)
75. «Симахиндже» («Уродство») — драма в пяти действиях Нико Шиукашвили (1870 – 1938). Свою литературную деятельность автор начал в годы реакции. В пьесах «Уродство», «Дружба» и других он, внешне подражая психологизму чеховской драматургии, ограничивался отображением узкосемейных отношений, пессимистических настроений запуганной реакцией мелкобуржуазной интеллигенции. [↑](#endnote-ref-59)
76. К. А. Марджанишвили записаны слова одного из выступавших, который, видимо, подчеркивал бытовые элементы и стилизацию оформления постановки «Абесалом и Этери», осуществленной К. А. Марджанишвили 18 апреля 1924 г. на сцене Тбилисского оперного театра. Декоративное оформление спектакля принадлежало художнику Д. Шеварднадзе. [↑](#endnote-ref-60)
77. Декларация написана в 1924 году. Тогда же была опубликована в журнале «Хеловнебис дроша» («Знамя искусства»). [↑](#endnote-ref-61)
78. Ражден Каладзе в то время являлся одним из руководителей Ассоциации пролетарских писателей Грузии. Ответ К. А. Марджанишвили на выступление Р. Каладзе относится к 1924 году. Печатается впервые по рукописи, хранящейся в архиве К. А. Марджанишвили (у Е. М. Вачнадзе). Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-62)
79. Напечатано в газете «Кино Грузии», № 4, 18 января 1925 г. На русском языке. [↑](#endnote-ref-63)
80. Обращение опубликовано в «Дуруджи» 29 января 1926 г. вошло в Сборник статей и материалов, посвященный К. А. Марджанишвили. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-64)
81. Режиссер Сандро Ахметели. (*Прим. ред*.). [↑](#footnote-ref-19)
82. {572} Напечатано в журнале «Сабчота хеловнеба» («Советское искусство»), 1927 г., № 1. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-65)
83. В 1926 году К. А. Марджанишвили осуществил экранизацию повести Д. Клдиашвили «Мачеха Саманишвили» по сценарию С. Клдиашвили и Н. Шенгелая. В главных ролях снимались: А. Васадзе (Платон), Ш. Гамбашидзе (Бекина), Ц. Цуцунава (Мелано), А. Жоржолиани (Аристо). Постановка этого фильма явилась продолжением линии по освоению реалистических традиций грузинской литературы и искусства в грузинском советском театре и кино. Давид Клдиашвили (1862 – 1931) — выдающийся представитель критического реализма в грузинской литературе конца XIX – начала XX веков, один из крупнейших мастеров грузинской классической художественной прозы и драматургии. [↑](#endnote-ref-66)
84. Из репетиционного журнала, хранящегося в музее театра им. Марджанишвили. Перевод с грузинского. [↑](#endnote-ref-67)
85. Впервые опубликовано на грузинском и русском языках в «Юбилейном сборнике театра им. Марджанишвили». Тбилиси, 1939 г., стр. 50 – 55. Стенограмма доклада хранится в Государственном театральном музее Грузии в Тбилиси. [↑](#endnote-ref-68)
86. В 1930 году Грузинский государственный театр, руководимый К. А. Марджанишвили, предпринял гастрольную поездку в Харьков и Москву. Гастроли в Москве начались 30 апреля в помещении театра б Корша. Была показана сборная программа. После спектакля состоялось торжественное чествование грузинского театра, на котором выступили А. В. Луначарский, П. С. Коган, П. А. Марков. А. А. Яблочкина, И. Н. Берсенев. С ответным словом выступил К. А. Марджанишвили. Стенограмма выступлений была впервые опубликована в грузинском переводе в книге «Грузинская государственная драма под руководством К. А. Марджанишвили. Гастроли в Харькове и Москве — апрель — май, 1930 г.», Тбилиси, 1930 г. [↑](#endnote-ref-69)
87. Высказывание К. Марджанишвили приведено в газете «Комунисти», № 127, 3 июня 1930 г. [↑](#endnote-ref-70)
88. В связи с гастролями Грузинского государственного театра в Москве Институтом литературы Коммунистической Академии была проведена дискуссия о театре. Дискуссию открыл вступительной речью А. В. Луначарский. Доклад К. А. Марджанишвили приводится по стенографической записи, хранящейся в архиве К. А. Марджанишвили (у Е. М. Вачнадзе). [↑](#endnote-ref-71)
89. {573} «Белые» — пьеса Д. Шенгелая. Была поставлена К. А. Марджанишвили в 1929 году во Втором Грузинском государственном театре (впоследствии театр им. Марджанишвили). [↑](#endnote-ref-72)
90. ГАХН — Государственная Академия Художественных наук. [↑](#endnote-ref-73)
91. В связи с гастролями в Москве Грузинского государственного театра в ГАХН 5 мая 1930 года устроили встречу с творческим коллективом театра. Выступление К. Марджанишвили печатается впервые по стенографической записи, хранящейся в его архиве (у Е. М. Вачнадзе). [↑](#endnote-ref-74)
92. Публикуется впервые по рукописи К. А. Марджанишвили, хранящейся в архиве Д. Антадзе. [↑](#endnote-ref-75)
93. Публикуется впервые по рукописи К. А. Марджанишвили, хранящейся в архиве Д. Антадзе. [↑](#endnote-ref-76)
94. Напечатано в газете «Заря Востока», № 174, 27 июня 1931 г. [↑](#endnote-ref-77)
95. Наметка плана работы театра на сезон 1931/32 года публикуется впервые по рукописи К. А. Марджанишвили, хранящейся в его архиве (у Е. М. Вачнадзе). [↑](#endnote-ref-78)
96. Публикуется по печатному экземпляру, хранящемуся в музее театра им. Марджанишвили. [↑](#endnote-ref-79)
97. Из книги У. Чхеидзе «Котэ Марджанишвили как режиссер и руководитель». Тбилиси, изд. «Хеловнеба», 1949 г., на грузинском языке. Этот же очерк был включен в посмертное издание «Воспоминаний и статей» Ушанги Чхеидзе (Тбилиси, изд. «Хеловнеба», 1956 г.). Перевод на русский язык сделан с некоторыми сокращениями.

    Чхеидзе Ушанги (1898 – 1953) — великий грузинский актер, один из основоположников грузинского советского театра, работал актером в театре им. Руставели с 1921 по 1928 г., в театре им. Марджанишвили — с 1928 по 1935 г. После смерти Марджанишвили некоторое время был художественным руководителем театра. Из‑за тяжелой болезни с 1936 г. он оставил театр, вел литературную работу и выступал перед микрофоном с исполнением своих ведущих ролей.

    Образы, созданные Ушанги Чхеидзе: Годуя («Разлом» — Б. Лавренева), Элизбар — главарь восставших крестьян («Герои Эрети» — С. Шаншиашвили), Карл Томас («Гоп‑ля, мы живем!» — Э. Толлера), Квеженадзе («В самое сердце» — Ш. Дадиани), Кваркваре Тутабери (в одноименной комедии П. Какабадзе), Гамлет (в одноименной трагедии В. Шекспира), Уриэль Акоста (в одноименной трагедии К. Гуцкова), Яго («Отелло» — В. Шекспира) и др. [↑](#endnote-ref-80)
98. Эти и последующие слова Марджанишвили, разумеется, переданы не в стенографической записи. [↑](#footnote-ref-20)
99. При перечислении действующих лиц я упоминаю актеров, участвовавших в первых спектаклях. [↑](#footnote-ref-21)
100. Пьеса «Как это было». [↑](#footnote-ref-22)
101. {574} Впервые опубликована в журнале «Сабчота хеловнеба» («Советское искусство») на грузинском языке в 1938 г., № 2. [↑](#endnote-ref-81)
102. Впоследствии, во время репетиций, Марджанов ввел большие паузы, наполненные музыкой. Здесь они отмечены звездочкой. [↑](#footnote-ref-23)
103. Я не умею стенографировать. Записывал только то, что успевал и что мне казалось наиболее важным. [↑](#footnote-ref-24)
104. В афишах Малого театра «Дон Карлос» был назван трагедией. Такова была воля дирекции. [↑](#footnote-ref-25)
105. «Письма о “Дон Карлосе”», Шиллер. Собр. соч., т. VI, Гослитиздат, 1950, стр. 590. [↑](#footnote-ref-26)
106. Шиллер в «Предисловии к “Дон Карлосу”» писал: «Трагедия должна растрогать… только положением и характером короля Филиппа. От направления, сообщенного ему, зависит, быть может, вся значительность трагедии. Мой замысел одинаково будет разрушен как в том случае, если я в портрете Филиппа буду следовать за французскими сочинителями, так и в том, если при изображении Карлоса буду основываться на Феррерасе. Раз речь заходит о Филиппе II, все ожидают не знаю какого чудовища, но моей пьесе конец, раз он в ней таким чудовищем окажется, — а между тем я надеюсь остаться все же верным истории, то есть цепи событий. Столкновение двух в высшей степени различных веков в образах Филиппа и его сына может показаться безвкусным; но моей целью было оправдать человека, и чем же иначе, чем лучше мог я этого достигнуть, если не посредством господствовавшего духа его эпохи». [↑](#footnote-ref-27)
107. Шиллер в «Письмах о “Дон Карлосе”» пишет: «Мы видим, как он (Филипп. — *А. К*.), того не сознавая, служит низменным страстям своих рабов, мы свидетели того, как они свивают веревочки, которыми, как мальчиком, правят тем, кто воображает себя единственным источником своих действий».

     Далее Шиллер пишет: «… Филипп… внушает нам сострадание Мы презираем это величие, но скорбим о ею недомыслии, ибо в этом извращении открываем черты человеческой природы… ибо он несчастен только благодаря остаткам человеческого существа, уцелевшим в нем». [↑](#footnote-ref-28)
108. К сожалению, именно такими они и были представлены в спектакле Малого театра. [↑](#footnote-ref-29)
109. Честно и очень старательно был сыгран паж А. П. Грузинским, но образ пажа, подсказанный Марджановым, Грузинскому не удалось создать: он был не в его артистических данных. [↑](#footnote-ref-30)
110. Интересно сопоставить эти и другие замечания и требования Марджанова на репетициях о единственном важном на сцене — актере, действующем, мыслящем, чувствующем — с критическим отзывом С. Н. Дурылина о режиссере Марджанове, помещенном в книге о П. М. Садовском. С. Н. Дурылин пытается утверждать, что Марджанов «увлекся даже не романтизмом драмы (?) Шиллера, а ее “театральностью”, “испанским колоритом”, живописными контрастами между пышностью мадридского двора и мрачной суровостью монахов-инквизиторов. Обращение постановщика с текстом Шиллера было вольное. О том, как донести до зрителя мысль Шиллера, как захватить его “бурей и натиском” освободительных идей и мятежных чувств поэта, не было никакой заботы. Постановщик думал лишь о внешней эффектности и пестрой зрелищности спектакля. В таких условиях Садовскому приходилось идти на откровенную борьбу с режиссерским замыслом спектакля, страдавшего многими пороками эстетского формализма» (С. Н. Дурылин, «П. М. Садовский, жизнь и творчество», изд. Искусство, 1950, стр. 226). [↑](#footnote-ref-31)
111. Прошло более трех лет (срок немалый для актеров и для сохранения молодости спектакля), как на страницах газеты «Советское искусство» 29 марта 1936 г. появилась статья И. Крути, в которой автор, говоря о спектакле «Дон Карлос», что он теперь «уже не тот», то есть стал более верным, зрелым, освобожденным от «мертвой красивости, декоративной нарядности» и прочего, — сказал несколько слов и об «освобождении» Е. Н. Гоголевой образа Эболи от «налета инфантильности», что‑де «это только пошло на пользу делу». Вероятно, рецензенту была бы более по душе противоположная трактовка этой роли, против которой восставал К. А. Марджанов. Сомневаюсь, что действительно «пошло на пользу делу», если Е. Н. Гоголева «освобождала» свою роль от целомудренной прекрасной любви. [↑](#footnote-ref-32)
112. После репетиции, беседуя о недостатках словесного действия актеров, Константин Александрович согласился со мною, что музыкальность речи теряется оттого, что актеры говорят на одной ноте, без повышений и понижений (вспомним требования К. С. Станиславского и Зинаиды Сергеевны). [↑](#footnote-ref-33)
113. Интересно сравнить объяснение К. А. Марджанова с «внутренними монологами», предлагаемыми актерам К. С. Станиславским. [↑](#footnote-ref-34)
114. Этот замысел К. А. Марджанова не был осуществлен. Сцена шла перед лестницей. [↑](#footnote-ref-35)
115. Незадолго до посещения этой репетиции А. А. Остужев горячо просил меня познакомить Марджанова с ним, как с актером, в спектакле «Разбойники» в Таганке. С особым проникновением было сказано; «Я был бы счастлив поработать с Константином Александровичем над “Карлосом”. Знаете ли вы, какой это большой режиссер!» Просьба Александра Алексеевича была передана Марджанову. Он дал согласие, но съездить в Таганку уже не успел. [↑](#footnote-ref-36)
116. После смерти К. А. Марджанова отказались играть роли: Мейер — Карлоса, Малышева — Эболи. Выбыла из спектакля М. А. Переслени — королева. [↑](#footnote-ref-37)
117. Любопытно сравнить — Марджанов: «С планом познакомитесь на спектакле; приходите — увидите». Станиславский, — когда его звали на дискуссию: «Не пойду. Вы там начнете говорить такие слова, которых я даже не знаю. А давайте дискуссию такую: вот три месяца — вы ставите пьесу, и я буду ставить, и посмотрим, что выйдет. Вот это дискуссия». (Из выступления М. Н. Кедрова на обсуждении спектакля «Тартюф» 27 декабря 1939 г. Материалы ВТО). [↑](#footnote-ref-38)
118. См. [примеч. 68](#_Tosh0007645). [↑](#endnote-ref-82)
119. См. [примеч. 70](#_Tosh0007646). [↑](#endnote-ref-83)
120. Статья была напечатана в газете «Вечерняя Москва» 12 мая 1930 г. [↑](#endnote-ref-84)
121. См. книгу С. Амаглобели, Москва, изд. ГАХН, 1930 г. [↑](#endnote-ref-85)
122. Статья впервые была опубликована в «Литературной газете», № 17, 29 марта 1931 г. Печатается по изданию: А. В. Луначарский, «Статьи о литературе». М., ГИХЛ, 1957, стр. 648 – 654. [↑](#endnote-ref-86)
123. Статья впервые была опубликована в журнале «Театр и драматургия», 1933, № 4. Печатается по изданию: А. В. Луначарский. «Статьи о литературе». М., ГИХЛ, 1957, стр. 548 – 559. [↑](#endnote-ref-87)
124. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XXV. стр. 258 – 259. [↑](#footnote-ref-39)
125. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXV, стр. 259. [↑](#footnote-ref-40)
126. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXV, стр. 260. [↑](#footnote-ref-41)
127. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XXV, стр. 252. [↑](#footnote-ref-42)
128. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. V, стр. 143. [↑](#footnote-ref-43)
129. Статья Л. Никулина «Котэ Марджанишвили» была опубликована в его книге «Люди русского искусства». Изд. «Советский писатель», М., 1947 г. [↑](#endnote-ref-88)
130. Статья Б. Асафьева (Игоря Глебова) «Бронзовый конь» впервые была опубликована в «Жизни искусства», 18 ноября 1920 г. [↑](#endnote-ref-89)
131. В 1921 г. издательство «Петрополис» объявило о намеченном выпуске «Дон Хиля» со сценическими указаниями К. А. Марджанова. [↑](#footnote-ref-44)
132. «Жизнь искусства», 8 июня 1920 г., № 472. [↑](#footnote-ref-45)
133. К. К. Марджанишвили. [↑](#footnote-ref-46)
134. Фамилия прадеда его, Джиовакино делла Момма — артиста русской едены В. И. Живокини. [↑](#footnote-ref-47)
135. «ФЭКС» — фабрика эксцентризма. В дальнейшем «фэксы» (Г. Козинцев, С. Юткевич, А. Каплер и др.) создали ряд широко известных фильмов. [↑](#footnote-ref-48)
136. М. Янковский. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. Изд. «Искусство», 1939. [↑](#footnote-ref-49)
137. Дуруджи — название маленькой, но бурной речки в Кахетии откуда происходит К. А. Марджанов. [↑](#footnote-ref-50)
138. Сообщение Крыжицкого в этом пункте неточно: Марджанов пробыл в Московском Художественном театре с 1910 по 1913 г. — *С. А*. [↑](#footnote-ref-51)
139. С. И. Амаглобели в то время не были известны статьи, высказывания, записи К. А. Марджанишвили, отражающие его художественные взгляды. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-52)
140. Но после начала первой картины К. А. Марджанов поднял воротник пальто, нахлобучил фуражку, чтобы закрыть смущенное лицо, и мы вышли со сцены, боясь встретить в длинном коридоре кого-либо из друзей. — *С. А*. [↑](#footnote-ref-53)
141. Отрывок из моей большой работы о спектакле (*Д. Т*.). [↑](#footnote-ref-54)
142. Составлены Е. Гелдиашвили. [↑](#footnote-ref-55)