

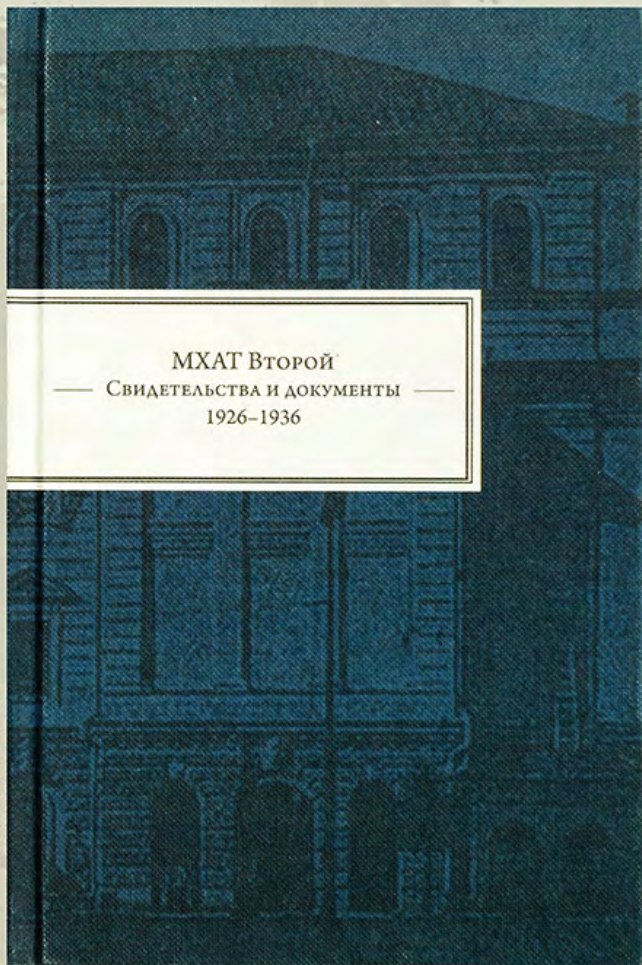


НАСЛЕДИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕАТРА



МХАТ Второй

Свидетельства и документы 1926–1936



МХАТ Второй
— Свидетельства и документы —
1926–1936

Настоящее издание – это переиздание оригинала, переработанное для использования в цифровом, а также в печатном виде, издаваемое в единичных экземплярах на условиях Print-On-Demand (печать по требованию в единичных экземплярах). Но это не факсимильное издание, а публикация книги в электронном виде с исправлением опечаток, замеченных в оригинальном издании.

Издание входит в состав научно-образовательного комплекса «Наследие художественного театра. Электронная библиотека» – проекта, приуроченного к 150-летию со дня рождения К.С.Станиславского. Все составляющие этого проекта доступны для чтения в интернете на сайте МХАТ им. А.П.Чехова по адресу: <http://www.mxat.ru/library/>, и в цифровых форматах epub и pdf, ориентированных на чтение в букридерах («электронных книгах»), на планшетах и компьютерах.

Видеоматериалы по проекту доступны по адресам:

YouTube: <http://www.youtube.com/user/SmelianskyAnatoly/>.

RuTube.ru: <http://rutube.ru/feeds/theatre/>.

Одним из преимуществ электронного книгоиздания является возможность обновления и правки уже опубликованных книг. Поэтому мы будем признательны читателям за их замечания и предложения, которые можно присылать на адрес editor@bookinfile.ru.

Текст произведения публикуется с разрешения правообладателя на условиях использования третьими лицами в соответствии с лицензией Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (Атрибуция-Некоммерческое использование-Без производных произведений) 3.0 Непортированная. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>.

Разрешения, выходящие за рамки данной лицензии, могут быть получены в издательстве Московского Художественного театра. <http://www.mxat.ru/contact-us/>.



This edition is the re-release of the original, revised for use in digital and in print forms, published in single units under the Print-On-Demand requirements (print on demand in single copies). This is not a facsimile publication, but the publication of a book in the electronic form with the correction of misprints found in the original edition.

The publication is part of the science and education research project «Heritage Arts Theatre. Digital Library» – a project dedicated to the 150th anniversary of the birth of K.S.Stanislavsky. All components of this project are available to read online at Chekov Moscow Art Theatre <http://www.mxat.ru/library/> and in digital formats epub and pdf for reading in book readers, tablets and computers.

The project related videos are available on two sites:

YouTube: <http://www.youtube.com/user/SmelianskyAnatoly/>.

RuTube.ru: <http://rutube.ru/feeds/theatre/>.

One of the advantages of electronic publishing is the ability to update and edit already published books. Therefore we would be grateful to readers for their comments and suggestions, which can be sent to editor@bookinfile.ru.

The text of the work is published with permission under the terms of use by third parties under license Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (Attribution-Noncommercial-No Derivative Works) 3.0 Unported. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>.

Permissions beyond the scope of this license may be obtained from the publisher of the Moscow Art Theatre <http://www.mxat.ru/contact-us/>.



В работе по созданию электронных версий книги принимали участие:

Научный руководитель проекта –
доктор искусствоведения *А.М.Смелянский*

Руководители проекта *П.Фишер, И.Зельманов*
Арт-директор *И.Жарко*
Ведущий технолог *С.Куклин*
Цифровая верстка *В.Плоткин*
Графический дизайн *П.Бем*
Редактор, консультант *З.П.Удальцова*

© Издательство «Московский Художественный театр», 2013

© Издательство электронных книг «BookinFile», электронное издание, 2013

BOOK  FILE

Электронное издание подготовлено при финансовой поддержке
компании Japan Tobacco International



ISBN 978-1-620-56-957-3

Efforts to create digital versions of books involved:

Project Leader – Doctor of Arts *A.M.Smeliansky*

Project Managers: *P.Fisher, I.Zelmanov*

Art Director: *I.Zharko*

Technical Project Manager: *S.Kuklin*

Digital Design: *V.Plotkin*

Graphic Design: *P.Bem*

Editor, Consultant: *Z.P.Udaltsova*

© 2013 «Moscow Art Theatre»

© 2013 «BookinFile», digital edition

BOOK  FILE

Digital edition was prepared with the financial support of
Japan Tobacco International



ISBN 978-1-620-56-957-3

Научно-исследовательский сектор
Школы-студии (институт)
им. Вл.И.Немировича-Данченко
при МХАТ им. А.П.Чехова

МХАТ Второй
Свидетельства и документы
1926–1936



Москва
Издательство
«Московский Художественный театр»
2011

УДК 792
ББК 85.334.3(2)
М 82

Работа выполнена в научно-исследовательском секторе
Школы-студии (институт) им. Вл.И.Немировича-Данченко
при МХАТ им. А.П.Чехова

Публикация, составление и комментарии *З.П.Удальцовой*

Особая благодарность АБ «Газпромбанк (ОАО)»



За постоянную доброжелательную помощь благодарю сотрудников РГАЛИ *Г.Р.Злобину* и *Д.В.Неустроева*, сотрудников Музея МХАТ *М.Н.Бубнову*, *М.Ф.Полканову*, *О.А.Радищеву*, *М.И.Смоктуновскую*, а также директора ЦНБ СТД *В.П.Нечаева*.

Искренняя признательность *И.Н.Соловьевой* и *А.М.Смелянскому*, сделавших ряд ценных замечаний по прочтении рукописи.

- © З.П.Удальцова, публикация, составление, комментарии, 2011
- © А.М.Смелянский, вступительная статья, 2011
- © Издательство «Московский Художественный театр», 2011

ISBN 978-5-900020-28-0

Содержание

МХАТ Второй: книга вторая	10
Список сокращений	12
I. Конфликт	14
1926	19
1927	33
Комментарии	162
II. Метод	184
<i>Б.Алперс</i> . Творческий путь Московского Художественного театра Второго	187
Стенограммы выступлений на производственном совещании труппы МХАТ 2-го Творческий метод МХАТ 2-го	215
Тезисы по докладам творческого метода МХТ 2	215
Доклад Б.М.Сушкевича	217
Доклад И.Н.Берсенева	243
Доклад Бирман	272
Доклад А.И.Чебана	298
Протокол Заседания производственного совещания актерского цеха ГМХТ 2	322
Заседание художественной коллегии	329
Комментарии	356
III. Диалог с властью	379
Тезисы доклада дирекции ГМХТ 2. Итоги [<i>Сезон 1930/31 г.</i>]	381
Постановление Сектора искусств по докладу Дирекции МХТ 2 о произв. плане на 1933 г. ..	385
Объяснительная записка к производственно-финансовому плану на 1933 год	386
Протокол Совещания Начальника УТЗП т. Аркадьева с Дирекцией Театра МХТ 2-м по вопросу о финансовом положении	394
Собрание в связи с постановлением Наркомпроса об изменении состава руководства	394
Совещание дирекции совместно с представителями Наркомпроса по вопросу производственно-финансового плана	431
Тезисы по докладу И.Н.Берсенева о трехлетнем репертуарно-творческом плане МХТ 2	477
МХТ 2 и трехлетний репертуар	478
Постановление УТЗП по итогам работы МХТ 2-го за 1933 г. и производственно-финансовому плану на 1934 год	485
Справка о ходе выполнения репертуарного плана МХАТ 2-го в сезон 1933/34 г.	490
Объяснительная записка к годовому отчету за 1934 г.	496
Постановление Управления театрами НКП РСФСР от 5 февраля 1935 г. о деятельности ГМХТ 2 за 1934 г. и об утверждении производственного плана на 1935 г.	504
Объяснительная записка к годовому отчету за 1935 год	507
Производственно-финансовый план на 1936 год. Объяснительная записка	509
Комментарии	512
IV. Ликвидация	520
Комментарии	563
Указатели	568
Указатель имен	569
Указатель драматических и музыкально-драматических произведений	585

МХАТ Второй: книга вторая

Несколько лет назад научно-исследовательский сектор Школы-студии МХАТ начал восстановление творческой биографии театра, который назывался МХАТом Вторым. Театр этот навсегда связан с именем Михаила Чехова, с его попыткой развить некоторые важнейшие идеи Первой студии МХТ в предлагаемых обстоятельствах нового государства и той идеологии, которая легла в его основу. В первой книге, вышедшей в 2010 году, была проведена принципиально важная работа: «портретированы» и воссозданы все спектакли МХАТа Второго, представлены основные люди, которые театр сотворили или сопутствовали ему в его короткой жизни, а также репертуар и хроника основных событий этого театра, ликвидированного постановлением Политбюро в феврале 1936 года.

Уже в процессе создания первой книги стало ясно, что одной этой книгой дело не ограничится. За кадром оставалось множество фактов, которые требовали осмысления. Надо было ввести в обиход массу документов, архивных и газетных свидетельств образующих хронику 12-летней жизни и гибели театра. Так сложилась вторая книга, собранная и подготовленная З.П.Удальцовой.

Что сделано и что следует отметить? Тщательно и максимально подробно документирован конфликт вокруг МХАТа Второго того периода, когда М.Чехов руководил театром. Конфликт вспыхнул внутри труппы, был мгновенно и хищно подхвачен советской прессой, в дискуссию включились основные театральные силы страны. Этот конфликт не был, конечно, первым, но по способу разрешения, инструментарию и дальним своим последствиям он оказался, если хотите, модельно-образцовым: конфликт вокруг Михаила Чехова и МХАТа Второго формировал облик советского театрально-зрелищного предприятия на десятилетия вперед. В представленных материалах прекрасно просматривается набирающая силы система новой театральной жизни, которая устанавливается «все-речь и надолго». Документы показывают, как быстро и неотвратимо любой чисто художественный спор превращался в спор идеологический. М.Чехова шельмовали не просто как идеалиста и мистика, ему противопоставляли новый тип «актера-общественника», «актера-рядовика», который должен прийти в государственные театры и навсегда закрепить их советский статус. В свете конфликта во МХАТе Втором стоит вспомнить краткое, но не без гордости признание Станиславского, который в конце 20-х заметит в письме к Л.Я.Гуревич, что «не пустил» актера-общественника в свою главную книгу об актерском искусстве (речь шла о первом варианте «Работы актера над собой»).

В главную книгу К.С. этот новый тип актера не вошел, но в реальную жизнь наших театров он вошел полноправным хозяином. Происходила «советизация театрального быта», как ее тогда именовали. «Актер-общественник», часто партийный или профсоюзный активист, добровольно и порой страстно стал представлять интересы нового государства внутри самих театральных коллективов. М.Чехов застал эту «советизацию» в тех формах, какие она приняла во второй половине 20-х годов. До зрелого сталинизма было еще далеко, но не надо было обладать мистическим даром, чтобы представить, в какую сторону все это будет развиваться. М.Чехов догадался довольно быстро. Ни существовать внутри агитпропа, ни бороться с системой он был не в состоянии. «Поэзия слабости», которую современники обнаруживали в великом исполнителе Муромского, подсказала единственный выход: М.Чехов вышел из игры и покинул пределы СССР навсегда.

С отъездом М.Чехова биография МХАТа Второго не была исчерпана. «Жизнь после жизни» продолжалась. Она представлена в новой книге в самых разных «свидетельствах и документах». Система взаимоотношений государственного театра с вышестоящими инстанциями – бесконечная тоскливо-болотная сага, которая, кстати, продолжается – в нескольких иных формах – и по сей день. Взаимоотношения театра с критикой, выступающей в роли художественно-идеологического ревизора (серьезный интерес представляет перепечатанная в первоначальном виде статья Б.А.Алперса, спровоцировавшая дискуссию «о творческом методе» уже внутри МХАТа Второго). Эта дискуссия во всех ее забытых деталях и тонкостях тоже впервые представлена современному читателю. Иногда кажется, что уровень художественных притязаний театра, который после отъезда М.Чехова стал именовать себя «ГМХТ-2», не нуждается в такой подробной детализации. Но в публикациях такого толка излишества оправданы: в конце концов мы пытаемся восстановить важнейшие черты ушедшей советской цивилизации. А дьявол, как известно, прячется в деталях.

Впервые публикуются документы, связанные с гибелью МХАТа Второго (этот раздел вершит книгу и называется «Ликвидация»). Не буду предвосхищать повороты вполне детективного и не до конца распутанного сюжета, окрашенного общей ситуацией зимы и ранней весны 1936 года. Ликвидация МХАТа Второго днями и неделями отделена от разгрома Шостаковича, от уничтожения булгаковского «Мольера» в горьковском МХАТе, от дискуссии о формализме, от доклада «Мейерхольд против мейерхольдовщины». Участники всех этих событий стабильно те же: люди театра, агитпропщики, критики, насмерть перепуганная чиновная братия, власть предержавшая, а также лично товарищ Сталин. В случае МХАТа Второго вожь захотел остаться в тени неприглядной истории. Надеюсь теперь, после этой книги, «тени» станет меньше, а света чуть прибавится. В этом «прибавлении света», вероятно, и заключается смысл таких «сопровождающих публикаций».

А.Смелянский

Список сокращений

- Аки – академические театры.
Актео – Управление государственными академическими театрами
Наркомпроса РСФСР.
АРМ – Ассоциация молодых режиссеров.
Бирман – *Бирман С.* Путь актрисы. М., ВТО, 1959.
Власть – Власть и художественная интеллигенция, М., 1999.
ГАИС – Государственная академия искусств.
ГА РФ – Государственный архив Российской Федерации, номер
фонда, опись, единица хранения.
Гиацинтова – *Гиацинтова С.* С памятью наедине. М., «Искусство»,
1985.
ГРК, Главрепертком – Главный комитет по контролю за репертуа-
ром.
ГУКФ – Главное управление кинофотопромышленности.
ГЦТМ – Государственный центральный театральный музей им.
А.А.Бахрушина, рукописный отдел; номер фонда, единица хранения.
КС – Музей МХАТ. Фонд К.С.Станиславского.
КС-9 – *Станиславский К.С.* Собрание сочинений в 9-ти т.
М., «Искусство», 1988–1999.
МК – машинописная копия.
Модпик – Московское общество драматических писателей и опер-
ных композиторов.
МОНО – Московский отдел народного образования.
МП – машинопись.
МРХТ – Московский рабочий художественный театр.
М.Ф. – Музей МХАТ. Фонд Ф.Н.Михальского.
МЧ – М.А.Чехов. Литературное наследие в 2-х т. М., «Искусство»,
1995.
НД – Музей МХАТ. Фонд Вл.И.Немировича-Данченко.
НД – *Немирович-Данченко Вл.И.* Творческое наследие. В 4-х т.
М., «МХТ», 2003.
НКП, Наркомпрос – Народный комиссариат по просвещению
РСФСР.
НКТ – Народный комиссариат труда.
НКФ – Народный комиссариат финансов.
ОТЭ – Отдел труда и экономики.
ПБ – Политбюро ЦК ВКП(б).
Переписка – Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка.
СПб, 1998.
Понедельники – Художественный театр. Творческие понедельники
и другие документы. 1916–1919. М., «МХТ», 2006.

Пролетстуд – пролетарское студенчество.
РАПП – Российская ассоциация пролетарских писателей.
Рабис – Российский производственный (или профессиональный) союз работников искусств.
РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства, номер фонда, описание, единица хранения.
РГАСПИ – Российский государственный архив социальной и политической истории, номер фонда, описание, единица хранения.
РКИ – Рабоче-крестьянская инспекция.
Союз – под Союзом везде подразумевается Рабис.
СТ-1 – Советский театр. Материалы и документы. 1921–1926. Л., «Искусство», 1968.
СТ-2 – Советский театр. Материалы и документы. 1926–1932. Л., «Искусство», 1982.
СТО – Совет труда и обороны.
Театр им. МГСПС – Театр им. Московского городского совета профессиональных союзов (до 1930 г.).
Театр им. МОСПС – Театр им. Московского совета профессиональных союзов (с 1930–1938 гг.).
ТИМ – Театр имени Вс.Мейерхольда.
УГАТ – Управление государственными академическими театрами.
УМЗП – Управление московскими зрелищными предприятиями.
УТЗП – Управление театральными и зрелищными предприятиями.
ФЗО – фабрично-заводское образование.
ФЗУ – фабрично-заводское училище.
ХТ 2 – МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии. М., «МХТ», 2010.
Цететис – Центральный техникум театрального искусства.
ЦК – здесь под ЦК всегда подразумевается ЦК Рабис.
ЦТКА – Центральный театр Красной Армии.

I. Конфликт

Хроника. 1926–1927

Конфликт созрел постепенно, постепенно видоизменялись цели, намерения его, определялся круг совершенно, казалось бы, разнородных людей: Дикий, Волков, Ключарев, Пыжова, Бибииков, Музалевский, Цибульский. Все они в разные времена входили в Первую студию. Кроме Музалевского, которого будущие второмхатовцы заприметили, видимо, во время гастролей в Москве петербургского Большого драматического театра весной 1923 г. и припомнили, когда комплектовали труппу открывавшегося театра МХАТ 2-й. Главным раздражителем для них для всех были директор и первый актер театра Чехов и его заместитель по административно-финансовой части и актер Берсенев. Первый толчок конфликту, как считают многие участники с обеих сторон, дала планировавшаяся гастрольная поездка театра летом 1926 г. на юг страны. В подобные поездки, как всегда это бывает, берут не всех, чтобы сэкономить на проезде, нанимаемом жилье, суточных и пр. Для этого нередко сокращают число действующих лиц, убирая проходные персонажи, сливая их в одно (об этом свидетельствуют программки гастрольных спектаклей), сводя до минимума массовки и пр. Для участника поездки гастролью это, ко всему прочему, вопрос финансовый: при сохранении зарплаты платят суточные, премиальные и т.п. Но, может, прежде всего это вопрос, как сейчас сказали бы, престижа: берут, значит, востребован, ценим, нужен. А если не берут? Не взяли Пыжову, актрису первого положения, почти коренную певостудийку, партнершу К.С. по недавним мхатовским гастролям в Америке. (Из будущих оппозиционеров не взяли еще Цибульского, но он работал в основном на выходах.) Это большой удар по ее самолюбию. Оскорбленный за нее муж, В.П.Ключарев, срочно собрал возглавляемый им местком (очень важный тогда орган), потребовал от администрации объяснений, срочно собранное правление представило формально вполне убедительную мотивировку своего решения. Конфликт вроде был исчерпан, но трещина во взаимоотношениях возникает. Пыжова в своей книге «Призвание» (М., 1974), говоря о конфликте, этот вопрос не затрагивает, акцентируя внимание на идейно-творческих расхождениях лично с Чеховым, несогласием с его «мистико-религиозным уклоном» в формировании репертуара. Речь конкретно шла о пьесе С.Мозма «Сэди», выигранный роль в которой очень приглянулась актрисе. Отказ руководителя театра в разгар оголтелой антирелигиозной кампании ставить антиклерикальную пьесу, предложенную актрисой, вряд ли можно поставить ему в упрек. Однако этот отказ стал одним из весомых пунктов обвинения в устах оппозиции.

Тем не менее весенний конфликт вокруг поездки казался загашенным: правление постаралось подсластить пилюлю оставшимся. Но уже в ее конце возникают финансовые претензии к правлению (впоследствии их необоснованность будет подтверждена комиссией ЦК Рабис), выражающиеся в вызывающе грубой и оскорбительной форме. Возмутители спокойствия все те же. Финансовый вопрос вообще достаточно существенный раздражитель, тем более когда материальное положение почти

всех достаточно плачевное. Даже ведущие актеры в личной переписке жалуются на отсутствие денег. Все живут очень скудно. В правление часто поступают просьбы повысить разряд и, следовательно, зарплату – а долги перед театром, набранные авансы, видимо, у всех, даже у самого высокооплачиваемого из них – Чехова. Исключительность его положения в искусстве вообще почти никем не оспаривается, соответственно и его зарплата, но все же многих задевает, вызывает естественное раздражение и зависть, что гонорары за его выступления на стороне весьма высоки – 400 р. за вечер (Качалов и Москвин получают по 300 р.). Все это создает дополнительное напряжение внутри театра. Схлестываются амбиции, характеры, корыстные и творческие интересы. Подключается тогда еще относительно свободная (не в идеологическом плане, конечно) пресса, которая подзуживает недовольных. Активно интригуют профсоюзы, оппозицию демонстративно поддерживает глава Мосгубрабиса Э.А.Шарикян, на ее стороне члены Главреперткома. Им противостоит Наркомпрос во главе с Луначарским – поклонником театра и особенно Чехова. Сколько-нибудь значимых документов из недр профсоюза работников искусств о его роли в конфликте в МХАТ 2-м не обнаружено. Но понять ситуацию с этой стороны можно, экстраполируя на нее иной конфликт – в Большом театре, когда выжидали с поста директора Е.К.Малиновскую в 1923 г. Решающую роль в этом тогда сыграл аппарат Мосгубрабиса, который писал или провоцировал доносы, натравливал одни группы коллектива на другие, искусственно создавал критические ситуации, чтобы тут же назвать нужных им виновных и незамедлительно принять меры (см. фонд Малиновской в РГАЛИ – 1933.2.188). Малиновская сдалась, ушла. Но в случае с МХАТ 2-м на стороне Чехова был почти весь коллектив, сплотившись как раз в противостоянии оппозиции, тем более что этому споспешествовала сама оппозиция своими грубыми методами ведения полемики. На стороне Чехова и театра, кроме Наркомпроса, была та часть театральных деятелей, которая тогда делала погоду в театральной сфере, – Станиславский, Мейерхольд, Таиров. Чехова и театр на тот момент отстаивали, несмотря на яростную, оголтелую травлю в левацкой прессе во главе с московским журналом «Новый зритель» и подпевающей ему ленинградской «Жизнью искусства».

Формально конфликт вышел на официальный уровень в связи с пьесой Островского «Волки и овцы», которую предложил включить в репертуар один из наиболее активных оппозиционеров – Л.А.Волков. Правление без энтузиазма, но все же пошло ему навстречу, на условиях, однако, которые актера не устраивали. Перипетии вокруг постановки разомкнули внутреннее пространство театра и втянули в конфликт внешние силы. Вообще правление, да и коллектив в целом не любили выносить внутренние распри (а они возникали часто и нередко в весьма резкой форме – студии не привыкли прилюдно выяснять отношения и эту традицию долго сохраняли) за пределы своего круга. То, что оппозиционеры пошли на это, в коллективе вызывало возмущение. Выяснение отношений между

правлением и оппозиционерами вышло за рамки театра: их приглашает Луначарский, стремящийся загасить конфликт; их приглашает Главрепертком, стремящийся этот конфликт разжечь, устроить показательную порку руководству театра. Первый раз ситуация взрывается, когда 23 ноября в стенгазете театра (органе месткома во главе с Ключаревым) появляется фельетон под названием «Размышления о бренном», в издевательски развязном тоне повествующий о происходящем в театре. Автор неизвестен. Члены редколлегии, ведающие выпуском газеты, известны: сотрудник Бибиков (оппозиционер, будущий муж Пыжовой), Медведева (27 октября присланная из Мосгубрабиса, видимо, для контроля и руководства ситуацией) и сотрудница Щурупова (о фельетоне не ведавшая; она на последнем этапе конфликта примкнет к оппозиционерам и вместе с ними уйдет из театра). Письма коллектива в поддержку Чехова и правления, письма Чехова в руководящие инстанции, взбадривающие письма наркома Луначарского на время притушили остроту конфликта. Но оппозиция и те, кто за ней стоял, судя по всему, жаждали обострения. Случай представился (или был инициирован), когда 22 марта в «Новом зрителе» появилось письмо «городу и миру» актера МХАТ 2-го М.П.Чупрова (не входившего в состав оппозиционной семерки). Его письмо датировано 15 марта. За неделю до этого, 7 марта, на художественном совете, утвердившем пьесу к 10-летию Октября, он был единогласно отвергнут как один из предполагававшихся исполнителей роли Гоша во «Взятии Бастилии» («октябрьская» пьеса). Вероятно, если бы почва не была уже подготовлена, если бы страсти не были столь разогреты, по-мещански грязный и мелочный донос неуравновешенного, бесталанного и тщеславного актера с ущемленным самолюбием не мог бы получить такого скандального резонанса. Только в каком-то нездоровом угаре классовой ненависти можно было принять это выступление за голос поднимающейся общественности. Но именно так ее расценила левацкая пресса и расстаралась всюю: в «Новом зрителе», например, из номера в номер шли «отклики с мест» – несомненно, организованные – в поддержку необоснованных амбиций актера и обвинений в адрес театра. Бездарность подняла голос, ей дали возможность заявить свои претензии на равноправное положение с талантами. Это был звездный час посредственности, от которой, используя ее, поспешили отмежеваться даже оппозиционеры. Во всяком случае, ни в одном из известных их выступлений на Чупрова они не ссылались. Протесты сторонников театра и Чехова на страницы печати почти не попадали. Но зритель и власти театр любили. И это был тот редкий случай, когда власть в лице Наркомпроса открыто встала на сторону театра и поддержала его в главном требовании – удалении из коллектива оппозиционеров, которые на протяжении долгого времени создавали нервную обстановку в театре, отравляли атмосферу непрекращающейся склокой. Хотя профсоюзные организации до последнего оказывали весьма настойчивое противодействие.

Театр, казалось, победил. Оппозиционеры были изгнаны. Но очень скоро все почувствовали, что это была пиррова победа. Театр, у истоков которого стояли Станиславский и Сулержицкий, не мог выжить, не изменив своих коренных заповедей, чего настойчиво требовала окружающая действительность. Их преемник – М.Чехов – как мог, пытался противостоять ее напору, но постепенно он лишался главного – поддержки коллектива, который, единодушно став на его защиту в конфликте с оппозицией, вскоре осознал, что новая реальность необорима и нужно привыкать жить по установленным ею правилам. Чехов жить по этим правилам не захотел. С его отъездом летом 1928 г., можно считать, закончилась история прямого наследника Первой студии – МХАТ 2-го – и началась история другого театра – высокопрофессионального, с группой талантливых актеров во главе, но... Но какой-то флер, какая-то аура, идущая еще из Первой студии, отлетела от театра навсегда. Характерно, что с первого же сезона без Чехова поменялась афиша: на исходящих документах, на программках появилось другое наименование театра – ГМХТ 2, словно таким образом они хотели отмежеваться от прошлого, обозначив свое бытие в новом качестве. Почти во всех своих публичных выступлениях, возвращаясь к истории театра, его представители не уставали каяться в прошлых прегрешениях и клясться в верности новым идеалам. Насколько искренне – вопрос другой, хотя репертуар говорил сам за себя. Однако творческие гены давали себя знать и в новой ситуации, а талант и крепнувшее мастерство ведущего актерского ядра помогли театру не потерять окончательно свое лицо.

20 СЕНТЯБРЯ. Заседание правления¹. Присутствуют: Берсенева, Готовцев, Подгорный, Сушкевич. «Слушали: 3. Об изменении состава в пьесе «Волки и овцы». Назначить на роль Мурзавецкого – А.Д.Дикого. Режиссером постановки утвердить Л.А.Волкова, освободив С.В.Гиацинтова от обязанностей сорежиссера².

6 НОЯБРЯ. В правление МХАТ II-го. В управление Актео тов. Колоскову³.

Президиум Мосгубрабиса просит правление театра и Управление Актео в ближайшие дни согласовать с Союзом⁴ персональный состав Худож. Совета при директоре театра т. Чехове, согласно личных переговоров членов Правления театра с тов. Шарикьяном⁵.

Секретарь Союза Щербаков /И.Щербаков/
Зав. ОТЭ – Чл. Президиума А.Покровский /А.Покровский/

14 НОЯБРЯ. В Правление МХАТ 2 актёра Викт. Ключарева
Заявление⁶.

Прошу перевести меня в 16 разряд и утвердить мою ставку с нагрузкой в 160 руб (группа Афонин, Азарин).

Кроме «Евграф», берущего у меня много сил и здоровья, я вообще очень занят в репертуаре: за октябрь я сыграл 24 спектакля, причем играл иногда и утром и вечером.

Мое повышение не отразится на бюджете, т.к. по сметному положению я должен получать 140 р., а фактически же получаю по 100 руб. в месяц из-за авансовой задолженности, авансы же по поездочному отчету были зачислены в расход.

Перевод прошу сделать с 15 ноября с.г.

Викт. Ключарев

16 НОЯБРЯ. В Правление МХАТ 2-го (копия в местком) от Л.А.Волкова⁷.

Прошу Правление на ближайшем заседании поставить вопрос о включении в репертуар театра пьесы «Волки и овцы» – с определенной очередью.

В случае отрицательного решения – прошу указать подробную мотивировку. Л.Волков

18 НОЯБРЯ. В дирекцию МХАТ 2-го⁸.

Управление Госактеатрами настоящим разъясняет:

1) Художественный совет по МХАТу 2-му, как и во всех остальных госактеатрах, может являться только совещательным при Дирекции органом.

2) В настоящее время разрабатывается положение о художественных советах в госактеатрах и об их взаимоотношениях с Дирекциями и предоставляется в Наркомпрос на рассмотрение и дальнейшее утверждение. Но и в этом проекте художественные советы рассматриваются исключительно как органы совещательные.

Одновременно с этим Управление обращает внимание на то обстоятельство, что всякие обжалования действий Дирекции должны направляться через Управление Госактеатрами (или по линии профсоюзной), причем Управление находит совершенно недопустимым обращение через его голову в другие органы, без предварительного установления Управлением, под непосредственным руководством и контролем которого находится МХАТ 2-й, своего отношения к каким-либо конфликтам. Обращение в вышестоящие над Управлением Госактеатрами органы возможны только в случае недовольства решениями УГАТ.

Всякие выступления отдельных групп работников театра помимо указанного пути Управление Госактеатрами считает действием недопустимым, опасным в смысле расшатывания производственной дисциплины.

Что же касается проявленного работниками интереса к результатам и деятельности театра, УГАТ считает это желание работников явлением нормальным и подлежащим удовлетворению путем докладов Дирекции о своей деятельности на производственных совещаниях, общих собраниях и в профорганизациях.

Зам Управляющего госактеатрами: /Колосков/
С подлинным верно: М.Аристова

20 НОЯБРЯ. В эти тяжелые дни, когда мы стоим перед попыткой расколоть наш театр со стороны отдельных его членов, когда поколеблена самая возможная продуктивная работа, мы предлагаем Вам, дорогой Михаил Александрович, всецело и до конца при каких бы то ни было обстоятельствах располагать всеми силами нашей творческой воли, рассчитывать на всемерную нашу поддержку и на нашу полную с Вами солидарность во всех Ваших действиях, направленных к сохранению единства, силы и художественной независимости нашего коллектива на пути создания его будущего. И.Берсенева, А.Чебан, Н.Рахманов, С.Бирман, А.Благодрава, В.Татарин, В.Готовцев, Е.Оттен, С.Васильев, Н.Бромлей, С.Попов, С.Гиацинтова, В.Громов, А.Шахалов, Е.Федорова, Л.Дейкун, А.Попова, З.Невельская, Б.Сушкевич, В.Подгорный, А.Азарин, М.Дурасова, М.Кемпер⁹.

21 НОЯБРЯ. К сведению всех¹⁰. На основании разъяснения, полученного от управления госактеатрами за № 2075 от 18 ноября с.г., копия которого сообщается ниже, назначаю Художественный совет, под своим председательством, в следующем составе: А.М.Азарин, И.Н.Берсенева, С.Г.Бирман, А.И.Благодрава, Н.Н.Бромлей, А.А.Гейрот, В.В.Готовцев, А.Д.Дикий, В.А.Подгорный, В.С.Смышляев, Б.М.Сушкевич, В.Н.Татарин, А.И.Чебан, М.А.Чехов. Директор МХАТ 2-го: Мих. Чехов

22 НОЯБРЯ. Заседание правления¹¹. Слушали: 6. Заявление В.П.Ключарева о повышении ему оклада. Постановили: Отказать за неимением средств.

23 НОЯБРЯ в стенгазете театра появляется заметка «Размышления о бренном».

Ввиду появившихся в стенах театра пасквилей, распространяемых через газету, мы, взволнованные и возмущенные этим, чувствуем себя не в состоянии продолжать нашу работу и просим Вас, дорогой Михаил Александрович, отменить завтра, 24-го ноября, все репетиции и собрать весь артистический персонал, т.к. это необходимо для разрешения вопроса о дальнейшей нашей работе и о нашем пребывании в театре¹².

24 НОЯБРЯ. Наркому по Просвещению Анатолию Васильевичу Луначарскому – Мих. Чехов

Заместителю управляющего государственными академическими театрами – Г.А.Колоскову

Копия в Президиум Мосгубрабиса¹³.

В очередном номере стенной газеты, издающейся Культкомиссией при Месткоме МХАТ-2, помимо статей, содержащих в себе ряд намеков, не могущих иметь место по своему тону в художественном учреждении, ставящих себе целью травлю и дискредитирование отдельных работников театра, – появилась также и статья, за псевдонимом «Стенкор Подзоценко», следующего содержания:

РАЗМЫШЛЕНИЯ О БРЕННОМ

Италия, братишки, страна прекрасная, и съездить туда невречно¹⁴. Конечно, для Отечественной Литературы пользы немного. Сколько русскому Горькому пьесу ни выправляй, все получится фальшивая, извините, как монета¹⁵. Но и без добра не обходится. Больно уж там бухгалтерия хороша. Типично итальянская. Наши поглядели-поглядели да на помощь нашей бухгалтерии бухгалтера и взяли¹⁶. У бухгалтерии прямо слезы на глазах навернулись. Я думал, что от умиления и благодарности, а оказывается, работать тяжелее стало. Работа прежнего бухгалтера на них свалилась, а новый за большое жалованье отчет о гастролях делает. Ох, дорого обошлись нам эти гастроли.

Усидчивый у нас новый бухгалтер. Без малого два месяца над отчетом сидел. Дольше самих гастролей. Но зато и отчет вышел. Каких только статей нет! Каких расходов! И предварительные, и непредвиденные, и сверхсметные, и неожиданные, и мелкие, и сверхурочные, и подъемные! Одна статья даже такая есть, что ни копейки по ней не истрчено. «Провоз трупы» называется¹⁷. Зато на «транспорт» четыре с половиной тысячи истрчено. Вот кабы нас всегда провозили, а не «транспортировали». Замечательный отчет вышел. Ну и то сказать, за два месяца не только отчет, роман сочинить можно! Роман: «Тайны Мхатридского Двора».

Рассказывают, что в Ростове на собрании решили, как приедут в Москву, – Ревизионную комиссию по поездке назначить. А не назначают. Документы, что ли еще не все готовы. Иль забыли?¹⁸ Ну, ревизия – это пустяки. А благодарность-то от собрания т. Шлуглейту передать не забыли ли? Он вот, небось, нас не забыл. И звонит, и навещает, и цветы прислал. Ну да что цветы, цветы это еще только цветочки, а вот к весне навернется поездка какая, будут, наверное, и ягочки¹⁹.

Говорят, у нас Заслуженных артистов мало. Всего только один²⁰. А если в ведомость на жалованье заглянуть, – ох, сколько их там, заслуженных-то.

Одни актеры и играют много, и выходит это у них хорошо, а получают пустяки. А другие играют мало, да уж лучше бы совсем не играли, а жалованье вдвое получают²¹. Почему такое? А за выслугу лет. И выходит вроде выслуженных. Вот и дать бы им это звание, а жалованье между хорошими актерами распределить.

Перевел с Итальянского на Мхатский *Стенкор Подзоценко*

Ввиду того, что факт появления этого пасквиля в стенной газете оценивается нами не только сам по себе, но и в связи со всеми предыдущими событиями, нарушающими правильное течение работ в нашем театре, – событиями, вызванными определенной группой лиц, поддерживаемой в своих выступлениях Председателем Месткома В.П.Ключаревым, – Дирекция в целом, учитывая возмущение труппы, настоящим заявляет: что минимумом, при котором возможна нормальная жизнь театра, является:

1. Удаление из театра Члена Редколлегии Тов. Медведевой, рекомендованной Председателем Мосгубрабиса для работ в театре и поэтому несущей особенную ответственность за охрану интересов всех работников театра – членов Профсоюза – и являющейся Председателем Культкомиссии. Вступив в театр 27-го октября с.г., она не только не приняла никаких мер для урегулирования обострений в театре, но в качестве члена Редколлегии санкционировала появление вышеуказанной статьи.

2. Снятие с работ в Культкомиссии и в Редколлегии Тов. Бибикова. (Третий член коллегии т. Щурупова не была даже ознакомлена с содержанием стенгазеты, о чем письменно заявила театру.)

3. Удаление из Месткома тов. Ключарева²².

При неудовлетворении этих требований Дирекция считает, что отвечать впредь за деятельность театра она не может и вынуждена будет заявить о своем уходе из театра.

Кроме того считаем необходимым сообщить, что вчера во время спектакля М.А.Чехов получил заявление от членов труппы, копия которого прилагается²³. На основании этого заявления М.А.Чехов распорядился отменить все репетиции, назначенные на сегодняшнее число.

Директор МХАТ 2 *Мих. Чехов.*

Члены дирекции: *В.Готовцев, И.Берсенева, Вл. Подгорный, Б.Сушкевич.*

24 ноября. Белый – Иванову-Разумнику: «...очень, очень волнует М.А.Чехов: 1) измучен до психич. расстройств; 2) затерзан интригами внутренними в «МХАТе», где одолевает линия халтурная; 3) его в «МХАТе» начинают систематически травить [...]; 4) на него косятся и «свыше» [...]. Он слишком категоричен и абсолютен для изолгавшейся действительности [...]. Над людьми прямого пути – разверзлись просто потопные хляби!»²⁴.

25 ноября. Белый – Иванову-Разумнику: «...с «Орестеей», кажется, кончается линия «высокой» драмы; «блок» друзей М.А. (Чебан, Берсенев, Гиацинтова, Дурасова и др.) из «политики» вынуждены держать равнение на пьесы «Файко»; вообще «уличная» тенденция победила; и теперь на М.А. срывают внутри театра неудачи политики; а за «антропософию» щелкают и темпьеры, и православные, так что его «едят» – сверху и снизу; и он в полной раздранности, ничего не понимает; дня 4 назад был у меня; его вид – «вопиющий», он внушает сильнейшее беспокойство [...]»²⁵.

6 декабря заседание – по инициативе А.Р.Орлинского – Главреперткома по поводу конфликта в МХАТ 2-м, на которое были приглашены Чехов, Берсенев, Сушкевич, Дикий, Волков, Ключарев²⁶.

6 декабря. Заседание правления²⁷. Слушали: 2. Заявление артиста ГАБТ А.М.Мессерера в Правление МХАТ 2 следующего содержания: «Очень прошу Правление МХТа II воздействовать на т. Цибульского в том, чтобы т. Цибульский вернул мне (взятые на 1-ю неделю в 1925 году) двести рублей. Ввиду сложившихся обстоятельств я принужден обратиться в Правление МХТа II со столь неприятным для меня заявлением. 29/XI-26 г.».

2. а) Уведомить А.М.Мессерера о том, что Правление не имеет в распоряжении средств воздействия в смысле уплаты частных долгов работниками театра. б) Сообщить, в копии, заявление Мессерера – М.И.Цибульскому.

После 6 декабря. Чехов – Луначарскому²⁸.

Глубокоуважаемый и дорогой Анатолий Васильевич!

Не могу не сообщить Вам о происшедшем в понедельник факте, который произвел на меня и на нас всех удручающее впечатление.

В понедельник 6-го сего декабря – И.Н.Берсенев, Б.М.Сушкевич и я были вызваны в Репертком для переговоров относительно репертуара МХАТ 2-го. Кроме нас троих вызванными оказались А.Д.Дикий, Л.А.Волков и В.П.Ключарев. На мой вопрос: чем вызвано приглашение трех упомянутых выше лиц, которые не являются представителями и лицами, ответственными за художественное ведение театра, т. Орлинский²⁹ ответил, что лица эти приглашены в качестве особо активных работников театра. На разъяснение наше о том, что тт. Дикий и Волков не являются

активными работниками театра, что доказывается определенными фактами (например: отказ Дикого от ряда ролей и постановки), т. Орлинский ответил, что Главрепертком может вызывать для беседы кого он хочет и на этом считает возбужденный мною вопрос – исчерпанным. Затем последовал ряд деловых вопросов, касающихся репертуара, направления театра вообще, его идеологии, планов на будущее и пр.

Все заданные вопросы нам вполне понятны, все они дали нам возможность высказать свои художественные соображения, планы и принципы. И не это нас взволновало. Мы понимаем интерес Реперткома к репертуару того или иного театра и всегда готовы ответить на делово поставленные вопросы. Но нас взволновали и оскорбили выступления Дикого, Волкова и отчасти Ключарева. Дикий и Волков выступали с обвинениями нас в том, что мы разлагаем театр и его репертуар, что мы не ищем, не читаем и не хотим иметь в репертуаре новых современных пьес, что у них мол (у Дикого и Волкова) громадное количество новых великолепных пьес и что мы виноваты в том, что не обратились своевременно к ним за этими пьесами, что театр погибает от тех нот художественной немощи, которую мы вносим на сцену, что М.А.Чехов отравляет и губит театр своей «мистикой», которую он вносит во все, искажая даже пьесы ради «мистики». «Гамлет», «Петербург» и пр. – все это «мистика» М.А.Чехова.

Заседание длилось 3 часа, в течение которых Волков и Дикий позорили и травили нас и наш театр. Все многолюдное собрание Главреперткома в высшей степени одобрительно выслушивало речи Дикого и Волкова, поставив нас в невыносимое положение обвиняемых.

В заключительной речи тов. Орлинского, помимо деловых пожеланий, базировавшихся, к сожалению, в некоторой части на лживых выпадах тов. Дикого и Волкова, – прозвучало также и пожелание нам прислушаться к мнению этих товарищей, кроме того председатель собрания признал поведение Дикого и Волкова желательным в театре и выразил удовольствие по поводу их присутствия на данном собрании.

Я описал Вам не все, Анатолий Васильевич, я хотел только передать Вам основной тон и характер этого собрания. (На собрании велся протокол³⁰, из которого можно в случае надобности узнать все подробнее.)

Мы все, Анатолий Васильевич, как бывшие на этом заседании, так и не бывшие на нем, просим Вашего решительного вмешательства в нашу судьбу и судьбу нашего театра. Как же мы можем работать в одном театре с такими лицами, как Дикий, Волков, Ключарев и им подобные.

Если наша деятельность действительно позорна и разлагающа, то пусть Вам докажут это.

Не будучи гарантированы от подобных дальнейших выпадов, как можем мы оставаться не только в Правлении, но и вообще в этом театре?

Мы просим Вас, – если Вы найдете и в дальнейшем наш труд необходимым, – дать нам возможность восстановить нарушенную рабочую атмосферу дорогого нам театра и избавить всех нас от присутствия в театре названных товарищей.

11 ДЕКАБРЯ. «Наша газета»³¹. КОНФЛИКТЫ В АКАДЕМИЧЕСКИХ ТЕАТРАХ

Последняя неделя ознаменовалась рядом конфликтов в московских академических театрах. Наиболее острые формы принял конфликт в Большом театре на почве крайне неурегулированных отношений между группой видных и старых работников театра, с одной стороны, и директором театра тов. Колосковым – с другой. В результате тов. Колосков подал заявление об уходе. Отставка принята. Пост директора предложен председателю ЦК Рабиса тов. Славинскому³². Вопрос о кандидатуре окончательно разрешится на днях.

Другой конфликт произошел в МХАТ 2, где группа артистов во главе с Диким и Волковым потребовала изменения художественной линии театра в сторону отказа от мистических уклонов и перехода на современный реализм. Руководители театра гг. Чехов и Берсенева, в свою очередь, настаивают на сокращении группы артистов, недовольных направлением театра. Как сообщил нашему сотруднику А.В.Луначарский, конфликт этот будет рассматриваться им лично в присутствии обеих сторон.

17 ДЕКАБРЯ. Луначарский – труппе 2-го Московского Художественного академического театра³³.

Дорогие товарищи!

Ваш театр принадлежит к числу лучших в Москве и во всей Европе.

Ваша труппа блещет замечательными талантами, и спектакли, которые Вы даете, отличаются тонким и продуманным исполнением.

Я счастлив, что в некоторой мере способствовал получению Вашей труппой достаточно вместительного театра, позволившего Вам свободно развернуть Вашу работу.

Я совсем не хочу входить в какую бы то ни было критику вашего репертуара или вашего подхода к пьесам. Ваш театр, таков, каков он есть, привлекает многочисленную публику, охотно посещается и самой важной для нас профессионально-организованной и в первую очередь рабочей публикой. Как и все другие театры, отличающиеся жизненностью и стремлением к художественному самосовершенствованию, так и ваш театр переживал и будет еще переживать различные фазы развития. Он обещает еще гораздо больше, чем сколько выполнил до сих пор. Долг каждого работника Вашего театра дорожить возможностью работать в коллективе такой исключительной силы и беречь театр на³⁴ всех его путях.

Всегда в большом коллективе, включающем в себя талантливых, энергичных и самостоятельных людей, возможны столкновения, иногда довольно бурные, приводящие к острым разногласиям. Но такой большой художественный организм, как 2-й МХАТ, располагает в себе достаточными силами, чтобы в случае серьезности группировок дать возможность наиболее интересным из них в рамках театра попытаться осуществить намечаемые ими линии для того, чтобы проверить, могут ли они быть плодотворными в общем развитии театра.

Ценой такой гибкости театр не только может сохранить внутри себя

все группировки, но, выбрасывая художественно чуткие щупальца в разные стороны, многообразно и целесообразно определять свой путь³⁵. В то же время, однако, необходимо³⁶ поддерживать в театре самую серьезную дисциплину, ибо всякое многоголовие в театре, как я в этом убедился, приводит к величайшим изъясам. Наркомпрос чувствует полное доверие к нынешней дирекции театра. Как всякая дирекция, она может подвергаться³⁷ критике с разных сторон, но она является настолько талантливой и компетентной, что именно другие театры могут в этом отношении с завистью смотреть на Ваш театр³⁸. Единство воли и руководства при свободе и разнообразии исканий, вот тот лозунг, который мне кажется наиболее подходящим к этому молодому и вместе с тем мощному театру, как Ваш.

Больше всего советую я остерегаться группировок на почве дрызг или раздраженных личных самолюбий, проявления всякого рода личных придирок и несправедливостей. Вы живете такой интенсивной художественной жизнью, что Вам не трудно стать выше той своеобразной актерской обывательщины, которая является одной из самых отталкивающих форм и вообще-то достаточно гнусной обывательской стихии. Я твердо убежден, что скоро мешающие театру работать недоразумения прекратятся, и все вы поймете, какие великолепные перспективы открываются перед вами, поскольку вы сохраните единство, и как нелепо было бы вам расстраивать и раскршивать ваши силы³⁹.

Нарком по Просвещению *А.Луначарский*

21 ДЕКАБРЯ в «Новом зрителе» (№ 51, с. 12) помещена беседа с Берсеневым и Волковым, где дана попытка объяснить причину конфликта в МХАТ 2-м.

1. Беседа с И.Берсенывым.

В московских газетах появилось сообщение о конфликте во Втором МХАТе, «где группа артистов, во главе с Диким и Волковым, потребовала изменения художественной линии театра в сторону отказа от мистических уклонов и перехода на современный репертуар».

В беседе с нашим сотрудником, член Правления театра И.Берсенева заявил, что конфликт этот имел чисто внутренний характер и был вызван стремлением нескольких актеров Второго МХАТа осуществить постановку «Волки и овцы». И.Берсенева считает, что после того славного прошлого, какое имела эта пьеса на сцене Малого театра, ставить ее сейчас во Втором МХАТе, когда в театре идет «Орестея», готовится «Дело» Сухова-Кобылина и «Смерть Грозного» Толстого, – не является целесообразным.

Но, идя навстречу работникам театра, правление предоставило им возможность готовить постановку в лабораторном порядке. Имевший место конфликт ликвидирован.

И.Берсенева категорически протестует против помещенной в газетах фразы, что – «руководители театра настаивают на сокращении группы артистов, недовольных направлением театра», и утверждает, что, конечно, об этом не может быть и речи.

2. Беседа с Л.Волковым.

Как сообщил нашему сотруднику актер театра Л.Волков, «конфликт» этот далеко не случаен и вызван не только личными взаимоотношениями. До сих пор актер МХАТ II был в общественном отношении отсталым, только теперь он начинает понимать, что он должен быть не только художником, но и общественным деятелем в полном смысле этого слова.

Репертуар МХАТ II в настоящее время в основной своей части страдает нездоровым уклоном к разрешению неких «мировых», «космических» и т.д. вопросов. Фактически же репертуар театра чужд современному зрителю и удовлетворяет разве только дореволюционного интеллигента. Об этом за последние годы много говорилось на диспутах, в печати и даже в самом театре.

Задача нашей группы противопоставить этому оторванному от действительности репертуару – репертуар, близкий настроениям современного массового зрителя, осуществляемый в простых, понятных формах художественного реализма, а главное, в трактовке вполне определенной и направленной к «зарядке» зрителя бодростью.

С другой стороны, мы считаем необходимым внимательно прислушиваться к общественному мнению; мы считаем необходимой организацию художественного совета с представительством в нем общественных и культурно-просветительских организаций. До последних дней в театре не было даже постоянного художественного совета.

Этот конфликт не может разрешиться соотношением внутренних сил театра. Он должен быть освещен и решен вмешательством общественного мнения.

28 ДЕКАБРЯ. Протокол заседания художественного совета МХАТ 2-го о работе над пьесой А.Н.Островского «Волки и овцы»⁴⁰.

Присутствуют: А.М.Азарин, Н.Н.Бромлей, С.Г.Бирман, И.Н.Берснев, А.И.Благонаров, А.А.Гейрот, В.В.Готовцев, А.Д.Дикий, В.А.Подгорный, В.С.Смышляев, В.Н.Татаринов, Б.М.Сушкевич, А.И.Чебан, М.А.Чехов.

При рассмотрении вопроса о «Волках и овцах» присутствует приглашенный Советом – Л.А.Волков.

Председательствует М.А.Чехов.

М.А.Чехов доводит до сведения Совета, что к моменту его организации была принята в репертуар театра постановка «Дон Кихота» и была предложена постановка «Фальстафа»⁴¹. Предлагается обсудить функции Художественного Совета. По мнению М.А., первая и основная функция Х.С. это – обсуждение плана каждого сезона, 2) назначение режиссера, 3) принятие и обсуждение режиссерского списка исполнителей, 4) подыскание в течение сезона новых пьес, чтение их, предложение пьесы отдельными членами на обсуждение Сов., 5) выпуск пьесы, советы режиссеру.

Б.М.Сушкевич⁴² считает необходимым отнести к функциям Совета наблюдение за текущим репертуаром. Все замены ведущих ролей произ-

водятся по усмотрению Х.С. (форс-мажорные случаи – дело режиссера пьесы и Заведующего труппой и репертуаром). Перед началом сезона Художественный Совет утверждает текущий репертуар из уже идущих пьес и обсуждает состав исполнителей в этих пьесах.

М.А.Чехов, дополняя свое сообщение о функциях Х.С., считает необходимым, чтобы при составлении репертуарного плана Художественным Советом назначались определенные сроки для выпуска каждой пьесы. При нахождении новой пьесы член Совета не должен вести сепаратно переговоров с автором ее. Все переговоры о принятии пьесы театром должны проводиться через Х.С. и с его ведома.

А.Д.Дикий⁴³ спрашивает, не связано ли это предложение с вопросом о принятии в репертуар «Фальшивой монеты», когда получилась неловкость с Горьким⁴⁴.

М.А.Чехов. Нет. Этого случая я не имел в виду, так как по отношению к Горькому никакой неловкости не вышло. Решением вопроса о пьесе он вполне удовлетворен.

А.А.Гейрот⁴⁵. Куда апеллировать в случаях, когда замечено, что пьеса текущего репертуара идет плохо.

В.С.Смышляев⁴⁶ напоминает, что в Студии были определенные лица – дежурные, – наблюдавшие за спектаклями. В настоящий момент необходим такой же контроль над текущим репертуаром⁴⁷.

В.В.Готовцев⁴⁸ говорит о необходимости докладов Художественному Совету со стороны дежурных.

М.А.Чехов предлагает направлять определенного члена Х.С. на просмотр того или иного спектакля, поручая ему высказывать свои замечания исполнителям.

И.Н.Берсеньев⁴⁹ спрашивает, не входит ли в обязанности Художественного Совета рассмотрение причин понижения качества спектакля. Не вредят ли спектаклю те или иные замены и каковы причины этих замен.

М.А.Чехов находит, что контроль над текущим репертуаром есть функция не только Х.С., но и всего правящего аппарата театра.

В.В.Готовцев находит, что задачей Х.С. является поднятие качества спектаклей.

А.А.Гейрот говорит о поднятии авторитета Художественного совета и его отдельных членов.

По мнению Смышляева, если дежурные систематически наблюдают случаи понижения качества какого-либо спектакля, – вопрос выносится на обсуждение Художественного Совета.

М.А.Чехов предлагает в случае, если будет принят Советом вопрос о художеств. контроле, поручить дежурным согласовывать свои замечания исполнителям с режиссером спектакля.

Б.М.Сушкевич возражает против назначения дежурных, он находит, что наблюдение над спектаклями текущего репертуара необходимо поручить всем членам Х.С. Каждый член совета по собственному желанию фиксирует у секретаря Совета день, когда он смотрит тот или иной спек-

такль. Необходимо завести особую книгу для записи замечаний по спектаклям. Наиболее важные замечания выносятся на обсуждение Совета.

М.А.Чехов предлагает в случае, если на какой-либо спектакль никто не записался (контролером) дежурным, – назначать дежурного по усмотрению Художественного Совета. На спектакле должен быть один контролер.

А.И.Чебан⁵⁰ предлагает вместо постоянного дежурства установить периодический просмотр всех пьес текущего репертуара членами Совета с тем, чтобы замечания по спектаклям проходили через режиссера.

С.Г.Бирман⁵¹ и Н.Н.Бромлей⁵² протестуют против того, чтобы исполнителям пьес текущего репертуара замечания делались через режиссера, находя, что такой порядок страшно «опресняет» то или иное замечание. Лишь при повторяющихся ошибках актера необходимо вмешательство режиссера спектакля.

В.С.Смышляев (о порядке заседаний Совета) предлагает до начала заседания выработать повестку дня и оглашать ее перед началом заседания, чтобы все члены Совета могли вносить свои дополнения и поправки к порядку дня.

М.А.Чехов оглашает повестку дня:

1) Сообщение о сделанном в области репертуара до момента организации Художественного Совета.

2) Обсуждение репертуарного плана будущего сезона.

3) Вопрос о работе над пьесой «Волки и овцы».

В.В.Готовцев спрашивает, как обстоит вопрос с разрешением к постановке «Дон Кихота» Реперткомом.

М.А.Чехов. Вопрос еще не выяснен.

Н.Н.Бромлей выносит на обсуждение вопрос о постановке в будущем сезоне романа В.Гюго «Человек, который смеется», поручив инсценировку А.Файко.

М.А.Чехов предлагает подойти к этому вопросу, когда инсценировка уже будет готова.

Б.М.Сушкевич предлагает теперь высказать отношение Совета к пьесе на эту тему, чтобы подтолкнуть осуществление инсценировки, оставив за Советом право окончательного принятия пьесы⁵³.

С.Г.Бирман предлагает показать Совету «Любопытных» и «Бабы сплетни», соединенные в одно, весной текущего сезона, и в зависимости от результата показа поставить вопрос о включении этого спектакля в репертуар. Работают над спектаклем С.Г.Бирман и С.В.Гиацинтова⁵⁴.

М.А.Чехов находит своевременным подумать о пьесе к 10-летию Октябрьской Революции.

Бромлей, Берсенева и Подгорный⁵⁵ предлагают предложения в этом смысле внести на обсуждение Комиссии по празднованию 10-го Октября при театре.

В.С.Смышляев находит, что надо наметить тему для такой пьесы, разработать сценарий и по готовой уже теме и сценарию поручить тому или иному автору написать пьесу.

М.А.ЧЕХОВ предлагает ввиду важности вопроса о постановке пьесы к 10-летию Революции перенести этот вопрос на следующее заседание Совета, посвятив обсуждению его более продолжительное время⁵⁶.

3) Вопрос о работе над пьесой «Волки и овцы».

М.А.ЧЕХОВ. Вопрос о постановке «Волков и овец» был возбужден в свое время Л.А.Волковым, который и должен был показать работу над пьесой театру. В зависимости от результатов показа зависел вопрос о включении пьесы в репертуар. Теперь Волков и Дикий у А.В.Луначарского заявили, что они видят новое направление в театре, в противовес существующему. На основании переговоров с А.В.Луначарским и согласно его письму вопрос о пьесе теперь разрешается следующим образом: Л.А.Волков с группой актеров, увлеченных работой, готовит пьесу. Пьеса включается в план работ театра. Отпускаются средства на художников спектакля. Работа должна быть показана весной 1927 года, хотя бы и в черновом виде при макете и эскизах костюмов.

Л.А.Волков – возражает против того, что, беря в работу Островского, он хотел работать в каком-то новом направлении. Наоборот, работа должна была протекать по старому методу работы над спектаклем. Об увлечении актеров не может быть речи. Работа над пьесой должна идти на общих основаниях, так как пьеса, как таковая, может быть включена в репертуар театра, хотя бы под другим режиссерством.

М.А.ЧЕХОВ. Пьеса была уже отвергнута Художественным Советом. Л.А.Волков работал все время с увлекающимися. Отречение от новаторства странно, так как о новаторстве Волков говорил и у Луначарского, откуда и явились термины: «гнилой театр и молодая ветвь». Если нет новаторства, то отпадает и вопрос о работе над «Волками и овцами». Необходимо письменное отречение Волкова от новаторства.

Л.А.Волков утверждает, что ничего о новаторстве и «гнилом театре» им у Луначарского не говорилось. У него, Волкова, есть расхождение с основной линией театра и противопоставление ей своего иного.

Б.М.СУШКЕВИЧ. Неожиданно отречение Л.А.Волкова от новаторства. У Луначарского, как общее мнение Волкова и Дикого, противопоставлялись понятия: «гнилой театр» и группа новаторов. Откуда возникло и резюме Луначарского, и соглашения: 1) О включении представителя автономной группы в Художественный Совет и 2) О возможности этой молодой группе проявиться в работе. В этом разрезе, согласно сообщению М.А.Чехова, и рассматривается вопрос.

И.Н.БЕРСЕНЕВ. Сомнения в двух различных точках зрения А.Д.Дикого и Л.А.Волкова при их выступлениях в Реперткоме и у Луначарского не могло быть. Утверждалось ими, что от нашего театра все отвернулись. У автономной группы есть рецепт нового искусства. Слова «молодая ветвь» прозвучали вполне определенно из уст Луначарского.

Л.А.Волков. Группировок в театре много, так что вопрос об автономной группе отпадает. Весь вопрос, рассмотренный у Луначарского, освещен предвзято и неверно.

М.А.Чехов предлагает Л.А.Волкову точно мотивировать свой отказ от работы над пьесой «Волки и овцы» на предлагаемых ему Художественным Советом условиях.

Л.А.Волков. При предлагаемых условиях: 1) Увлекать актеров, 2) Автономная группа, работающая для показа новаторства, 3) Трата денег на художника для нерепертуарной пьесы и

4) Пьеса не театра, а автономной группы – работа над пьесой невозможна.

А.Д.Дикий утверждает, что все выступления его на стороне были вынужденными, так как не было дано возможности договориться на общем собрании в театре. Отсутствует атмосфера дружбы и любви, необходимая для работы над пьесой, из которой может выйти один из лучших спектаклей. Увлекать актеров нет возможности. У Луначарского возбудились вопросы: 1) Места в Художественном Совете и 2) Пьеса (не только «Волки и овцы», но и следующая). У группы есть идеологическое расхождение с линией театра, есть и утверждение нового. Вопрос о «Волках и овцах» должен быть пересмотрен.

Л.А.Волков говорит о миролюбии, к которому призывал Луначарский. Миролюбия этого ожидал он от сегодняшнего заседания Художественного Совета. Новаторства никакого нет, т.к. его, как художника, увлекает система Станиславского. Резкие выступления на стороне (в Реперткоме) вызваны отказом от общего собрания.

Б.М.СУШКЕВИЧ сообщает, что общее собрание не было создано потому, что Председатель Президиума Мосгубрабиса считал невозможным его созвать при столь обостренной атмосфере в театре.

Л.А.Волков утверждает, что не требовалось общего собрания для обсуждения материальных вопросов, а нужно было собрание художников.

И.Н.БЕРСЕНЕВ. Последнее заявление Л.А.Волкова является неожиданной новостью, т.к. все его выступления на общих собраниях велись в плоскости чисто материальной. Затем начались выступления вне стен театра, в Реперткоме. После этого договариваться в товарищеской обстановке трудно.

А.Д.Дикий заявляет, что вопросы театра были вынесены в Репертком ввиду того, что было отказано в товарищеском обсуждении этих вопросов в театре.

В.С.Смышляев ставит вопрос о «Волках и овцах» в связи с вопросом о жизни и существовании театра. Необходимо сначала решить вопрос дружеской атмосферы в театре, и только тогда возможно решить вопрос о «В[олках] и о[вцах]». По его мнению, в театре всегда нужна борьба различных художественных мировоззрений.

М.А.Чехов указывает на то, что создававшаяся атмосфера мешает основной работе театра так же, как и работе Волкова. Л.А.Волков и А.Д.Дикий взывают сейчас к любви и дружескому отношению, зачеркивая все прошлое, как то: вопрос о недобросовестном ведении дел Правлением и вопрос о мистическом направлении театра, выдвинутый ими в Реперткоме. После таких выпадов совершенно невозможны по отношению

к Л[еоиду] А[ндреевичу] и А[лексею] Д[енисовичу] какие бы то ни было дружеские отношения. Любовь в устах Вал. Серг. и Ал. Ден. совершенно разные понятия.

А.Д.Дикий. Любовь и дружба – богадельня, он говорил о любви и дружбе лишь в связи с хорошей рабочей атмосферой.

Л.А.Волков утверждает, что с его стороны никаких упреков в недобросовестном ведении дел Правлением не было. Разговор о мистике в нашем театре в Реперткоме начал сам М.А.Чехов. Во всех выступлениях он и Дикий воздерживались от произнесения термина – мистика.

А.М.Азарин⁵⁷ находит, что в данное время, благодаря выступлениям Волкова и Дикого, подрывающим авторитет руководителя театра М.А.Чехова, дисциплина в театре расшатана. Вопросы о примирении быть не может. Группа, не признающая авторитета руководителя театра, должна отколоться.

В.С.Смышляев утверждает, что театр должен строиться не на слепом подчинении воле руководителя, а на свободном творчестве. Всем необходимо договориться или до сплоченности, или до раскола.

И.Н.Берсенев высказывает опасение, что при отрицании объединяющей воли руководителя театра, в конце концов единое лицо театра может исчезнуть и замениться рядом сборных спектаклей.

С.Г.Бирман. После всего, что произошло, не может быть вопроса о примирении. Единственным решением вопроса может быть лишь принятие Л.А.Волковым всех условий и продолжение работы над пьесой.

Н.Н.Бромлей. За все время существования театра Дикий и Волков были первыми, кто вынес на улицу вопросы нашей внутренней жизни. По отношению к учреждению это является тягчайшим преступлением. Теперь Л.А.Волков обязан взять работу над «Волками и овцами», чтобы доказать, во имя чего совершались все его совершенно недопустимые выступления на стороне.

М.А.Чехов. Ввиду того, что Л.А.Волков не согласен работать над пьесой «Волки и овцы» на условиях, предложенных ему Художественным Советом в соответствии с мнением А.В.Луначарского, – вопрос снимается с обсуждения впредь до возникновения каких-либо новых входящих обстоятельств.

Заседание художественного совета МХАТ 2 объявляется закрытым.

Председатель художественного совета МХАТ 2-го /Чехов/

С подлинным верно:

Секретарь А.Благонравов

4 января. «Новый зритель», № 1, с. 1. Камо грядеши? (После постановки «Орестей»⁵⁸)

Новый «жупел» и упрямая жизнь

Вопреки попыткам отдельных (закоренелых и новоявленных) консерваторов на репертуарно-театральном фронте обязательно представить нынешнее положение как некий «тупик» (очередной «жупел» для нового драматурга, режиссера и зрителя!), – театры, старые и молодые, успели дать в этом году и продолжают готовить ряд премьер на революционные и социально созвучные нашей современности темы, при всей огромной сложности и трудности разрешения этой задачи.

Не говоря уже о молодых театрах, рожденных революцией, ставящих «Штиль» Билья-Белоцерковского, «Купите револьвер» Бела Иллеша, «Рост» Глебова, «Чернь» Шаповаленко, «Путь-дорогу» Крепуско, актеатры дают «Лево руля» Билья-Белоцерковского, «Любовь Яровую» Тренева (прекрасный ответ на «Дни Турбиных»!), «Любовь под вязами» О'Нейля, «Цемент» в инсценировке Гладкова⁵⁹ и др.

Даже опера старается не отстать и готовит в Экспериментальном театре «Иван-солдат» Корчмарева.

Тем досаднее неудачный зигзаг, проделанный Мейерхольдом в «Ревизоре», и тем увереннее, надо полагать, ТИМ наверстает свой условный отход от современности в сторону резкой переделки нашей классики, что само по себе, заметим, отнюдь не противоречит задачам революционного театра, если эта переделка... удачна.

В стороне от столбовой дороги

На этом общем фоне линия МХАТа II как-то прошла в сторону от основных путей нашего репертуара, дав последнее подтверждение этому в «Орестее», правильно отмеченной критикой как экскурс театра в далекий по времени, по сюжету и теме мир греческой трагедии, хотя бы и принадлежащей перу такого гениального мастера древности, как Эсхил.

Дело, однако, не в «Орестее», как таковой, и к этому мы еще вернемся в цепи последующих рассуждений.

Суть вопроса в том, каково лицо МХАТа II в целом, и в том, как это лицо выражается: 1) в подборе репертуара, 2) в оформлении его.

В этом смысле «Орестея», отрицательно оттеняющая некоторые особенности театра в смысле репертуарном и положительно оттеняющая те же особенности в смысле режиссерской трактовки, является для нас лишь поводом для обзора эволюции этого театра, богатого силами и возможностями и тем не менее упорно отстающего от нашей современности.

Первый этап

За 13 лет своего существования МХАТ II проделал весьма сложную эволюцию.

Начав как Первая студия МХАТ с мелодрамы «Гибель ‘Надежды’», натуралистического «Праздника мира», пройдя через трогательно-патриархального «Сверчка на печи» и социально заостренный «Потоп», театр перенес центр тяжести на широкие масштабы монументальной героики.

При этом, с одной стороны, в театре обозначилось тяготение к трагедии, переходящей порой в какое-то мистическое действо, окруженное таинственным светом, мерцающими огнями и жуткими тенями, что чувствовалось отчасти уже в «Росмерсхольме», «Эрике XIV», соединявших в себе «полнокровие и человечность» с полутонами и жутью, и еще более определенно сказалось в «Дочери Иорио» и «Балладине» и особенно в упадочно-мистическом спектакле «Архангел Михаил».

С другой стороны, театр перешел на образцы монументальной героики, кипящей страстями, борьбой и жизнерадостностью, доходящей до гротеска, как это проявилось в том же «Эрике XIV», «12-й ночи», «Герое», «Укрощении строптивой» и даже в «Короле Лире».

Отдельные экскурсии в «прекрасную старину», вроде пьесы «Любовь – книга золотая», не играли какой-то решающей роли для молодого и крепнущего театра.

Весь этот период театра (I студия МХАТ) закончился постановкой «Расточителя», глубоко реалистического спектакля, насыщенного эмоциональностью, движением, разнообразием фигур, остротой, сочной колоритностью, доходящей порой до пересела в сторону «русского стиля». Этим закончился первый период театра.

На новых путях

1925 год, ознаменовавшийся преобразованием I студии в МХАТ II под новым руководством [?], открылся постановкой «Гамлета»⁶⁰.

Какая же линия наметилась с этого момента в дальнейшей работе театра?

Необходимо оговориться с самого начала, что основной вопрос как раз в том и заключается: есть ли у театра к настоящему времени вообще единая ясная линия?

Между двух осен

По различным определениям театр страдает «отсутствием определенного художественного лица», соединяет в себе «этические начала страдания», идущие от режиссера Сулержицкого, с началами «театральности и гротеска», идущими от Вахтангова, вместе с тем фактически дает «уклон мистического порядка», является источником «упадочных настроений», служит ареной «соединения мистериальности с действительностью», заменяет «динамику исполнения статикой» и т.д.

Разумеется, все это не случайно.

Мы думаем, что основная особенность театра заключается в том, что в нем бьют две идеологические струи как в области репертуара, так и режиссерской работы.

Двуликий Янус

С одной стороны, мы имеем за этот период времени «Гамлета» и

«Петербург», отмеченные высоким мастерством режиссуры и актерской игры, но насквозь пропитанные мистической настроенностью, раздвоенностью, каким-то «противоестественным» соединением идеалистической бесплотности и растворенности в окружающей обстановке с обычно одним героем, полным действенности, активности и воли. Таков Гамлет, превращенный из нытика и «лишнего человека» в действенного героя, одновременно беседующего в сумрачной галлюцинации с преображенным «духом» отца и борющегося с реальной, хотя и обескровленной средой, которая в целом не соответствует, как и фигура Гамлета и тень отца, грубым и простым приемам Шекспира.

Таков Аبلеухов в странном «Петербурге» Андрея Белого (характерен выбор автора!), превращенный из обыкновенного царского бюрократа в жуткую фигуру какого-то особо настроенного «мудреца», действующего на фоне почти бесплотных (хотя бы с торчащими рыжими усами) героев призрачно-туманного Петербурга.

Такова одна сторона театра, судя по «качеству продукции», режиссерски и актерски блестяще подготавливаемая.

Ее эмоциональное воздействие на зрителя – «разрядка» бодрости, внушение ему представлений о чем-то смутном, потустороннем, активно действующем в полуреальности.

Другая сторона деятельности театра за тот же период выразилась в таких постановках, как «Блоха», развертывающая в формах старинного балагана веселое, яркое и бодрое «представление», хотя и не без недостатков в смысле знакомого пересола в сторону «русского стиля», как «1825 год», как первые действия «Евграфа», сбивающегося (или сбито-го?) в дальнейшем в упадочный спектакль⁶¹.

Эмоциональное воздействие этой стороны работы театра на зрителя – «зарядка» его бодростью, здоровыми «земными», реалистическими настроениями.

Но, по всему судя, эта струя репертуарно-художественной работы театра не является доминирующей для него.

На этом фоне родилась «Орестея».

Чуждая современности по теме, облеченная в ткань древней мифологии, она грозила превратиться в глубоко-мистерияльную трагедию.

Нельзя не отметить поэтому с удовлетворением, что режиссеру Смышляеву удалось счастливо избежать этой опасности.

Не вдаваясь подробно в разбор постановки, следует, однако, указать, что она развивается главным образом, хотя, к сожалению, далеко не в полной мере, здоровые, языческие мотивы трилогии великого Эсхила, идею победы солнца и жизни над смертью и упадочными силами «души» человеческой.

В этом, несомненно, важнейшее прогрессивное значение для театра постановки «Орестеи», содержащей в себе ряд недостатков и достоинств в смысле оформления, что отметила теакритика.

Ради чего?

В свое время Сулержицкий, фактический создатель и вдохновитель I Студии, неизменно ставил перед ней, на каждом этапе ее развития, вопрос «ради чего?». Когда вы ставите пьесу, спросите себя: «Ради чего вы ее ставите?»

Нам кажется не менее важным и уместным поставить сейчас этот вопрос перед МХАТом II в отношении всего репертуара в несколько другой форме: Камо грядеши? К чему стремишься?

Ибо мы хотим, чтобы этот театр вышел на дорогу здорового, ясного, созвучного нашей революционной эпохе реализма, будь то современный быт или современная героика.

А. Орлинский

6 января. В Правление МХАТ II-го. Копия: Месткому театра⁶².

Следя за работой В/театра, я всегда старался своевременно оказывать нужную помощь работникам театра, в том числе руководителям, поскольку для меня были дороги интересы театра. Для Союза было важно иметь на месте здоровую, общественную союзную ячейку, которая могла бы способствовать развитию производства и общественному самосознанию работников театра. В этом направлении я выполнял директивы Союза и доволен тем, что у Вас в театре имеется Местком, который проводит удовлетворительно директивы Союза на основе общих постановлений вышестоящих союзных органов.

К сожалению, в театре за последнее время возникли конфликты между Правлением и группой работников, каковые в настоящее время ликвидированы по заявлению тов. Берсенева.

Считаю со своей стороны целесообразным постановку В/доклада на общем собрании работников о внутреннем положении театра, дабы раз навсегда найти общий язык в работе между работниками театра и быть уверенным, что МХАТ II, как и прежде, вел и будет вести свою большую художественную работу в интересах н/государства, н/общественности.

С приветом

Председатель Мосгубрабиса Э.Шарикян /Э.Шарикян/

10 января. Чехов – Луначарскому⁶³.

Глубокоуважаемый и дорогой Анатолий Васильевич!

В присланном Вами на мое имя письме группы артистов МХАТ 2-го⁶⁴ я различаю две части: в одной из них дается информация по поводу жизни театра с момента беседы с Вами, в другой – делается конкретное предложение: созвать Общее Собрание в Вашем присутствии. По поводу первой части я должен сказать, Анатолий Васильевич, что в ней имеется целый ряд неточностей, например, фраза: «Ваше письмо к труппе истолковано как резко осуждение всего нашего выступления и использовано как новый повод дискредитирования нас перед театром». Никакого использования и особого истолкования письма, разумеется, не было, и быть не могло. Ваше письмо было вывешено к сведению всей труппы без каких-либо письменных или устных комментариев.

Кроме того из письма, присланного Вам группой артистов МХАТ-2, а также из устных заявлений А.Д.Дикого и Л.А.Волкова у Вас в кабинете, как и из разговоров в Реперткоме, из заметок, даваемых ими в прессу, следует, что борьба ведется ими с Дирекцией и, в частности, с личностями И.Н.Берсенева и М.А.Чехова, что является очень крупной неточностью, неправильно освещающей дело. Ни Правление МХАТ-2, ни И.Н.Берсенов, ни я никогда не базировались в своем поведении, связанном с этим конфликтом, на личных мотивах, но всегда выражали только волю труппы. А.Д.Дикий и Л.А.Волков знают, что их противниками являются не отдельные лица, но труппа в своем основном ядре. Эту поправку я считаю очень существенной для правильного освещения дела, в подтверждение чего прилагаю письмо, полученное мною в самом начале конфликта. Есть и другие искажения, которые не являются столь важными.

Что касается второй части письма, где выражается пожелание созвать Общее Собрание Театра в Вашем присутствии, то ни я, ни мы не можем иметь ничего против и предоставляем решение этого вопроса целиком на Ваше усмотрение.

Предлагая Вам в своем письме Общее Собрание, группа артистов, очевидно, по недосмотру назвала это собрание «Общим Собранием», в то время как оно по сути дела должно быть только «Общим Собранием Актерского Цеха». И непременно в Вашем присутствии, Анатолий Васильевич⁶⁵.

Что касается «Волков и Овец», то Л.А.Волкову были предложены наилучшие условия для его работы, вплоть до материальных средств на приглашение художника и на оборудование макета с тем, чтобы в конце сезона пьеса могла быть показана Вам, Анатолий Васильевич, и Художественному Совету нашего театра с эскизами и макетами, после чего предполагалось дальнейшее обсуждение этой принципиальной постановки в Вашем присутствии. Вместо артистов, заявивших о полной невозможности участвовать в работе с группой, ставящей «Волки и Овцы», ему были предложены другие артисты (Е.В.Измайлова и М.И.Цибульский), но Л.А.Волков отказался на Художественном совете от предложенных ему условий и категорически заявил, что ничего нового и ничего иного, чем то, что уже есть в художественных планах театра, – он не имеет.

Что же наконец хотят эти люди от Вас и от нас?

Анатолий Васильевич, надо же наконец поставить точку на всем этом деле! Они начинают свое письмо фразой «Мы подняли голос и т.д.».

Что же такое их идеологическая линия? Это последняя ширма, которую они выставили, стараясь прикрыть ею целый ряд совершенных ими бестактных поступков, возмутивших труппу МХАТ 2-го.

Мы утверждаем, мы знаем, что у них нет никакой идеологии! Никогда раньше, а также и в течение всего конфликта они не говорили об идеологии, за исключением последнего момента, когда они захотели использовать тему «идеологической борьбы». Это тогда, в которую они драпируются.

А.Д.Дикий, всегда участвовавший в Художественных Советах МХАТ-2 и в Советах 1-ой Студии, всегда имел таким образом возможность высказывать свои идеологические устремления, но никогда их не высказывал.

По вопросам идеологической линии театра руководящие театром лица обращались и будут обращаться к Вам, Анатолий Васильевич, как к непосредственному законному руководителю, а также и в Главрепертком.

И если в идеологической линии театра и есть еще известные несовершенства, то лица, ответственно ведущие театр, всегда находили возможность и найдут таковую и в дальнейшем договориться и найти общие точки соприкосновения по этим вопросам с лицами и учреждениями, ведающими этим.

Какова же в данном вопросе роль этой группы? Кого и чему они хотят учить? Что нового и конкретного предложили они? Почему в результате их выступлений создалась немислимая атмосфера для художественной работы театра и почему основное ядро труппы отвернулось от них?

Необходимо также указать на всегдашнюю терпимость в нашем театре по отношению к различным точкам зрения и на умение нашего коллектива жить среди подлинной идеологической борьбы, не только не нарушая рабочей атмосферы, но и пользуясь результатами этой борьбы для дальнейшего развития своих художественных сил, – как это имело место в прошлом театра.

Почему же так катастрофично окончилась только что начатая «идеологическая борьба» группы актеров МХАТ 2-го? Да только потому, что эта борьба отнюдь не идеологическая, борьба, своими приемами и сменяющимися в зависимости от обстоятельств целями возмутившая и возмущающая коллектив МХАТ 2-го.

Положение А.Д.Дикого, Л.А.Волкова и их товарищей в труппе действительно тяжелое, но создано оно целиком ими самими.

В ожидании Ваших дальнейших распоряжений по этому делу с глубоким уважением – Ваш [М.Чехов]

13 ЯНВАРЯ.

Уважаемый тов. Славинский⁶⁶.

По поручению заболевшего тов. Берсенева – посылаю Вам копию письма Анатолия Васильевича Луначарского – к труппе Московского Художественного академического театра Второго – от 20-го декабря 1926 года.

Секретарь правления МХАТ-2

18 ЯНВАРЯ. «Рабис», № 1, с. 15. За кулисами МХАТА Второго

В Художественном театре Втором возник художественно-идеологический конфликт, разделивший труппу на две части: меньшинство и большинство. Мы обратились к представителям обеих групп – меньшинства (Ключарев и Дикий) и большинства (Чехов) – с просьбой изложить сущность конфликта.

М.А.Чехов (*Директор*)

Из заявлений устных и письменных, сделанных Диким и Волковым от лица группы артистов МХАТа Второго, можно вывести неправильное заключение, что несогласными с ними оказывается дирекция МХАТа Второго, и в частности И.Н.Берсенева и М.А.Чехов. Это является основной неточностью, искажающей картину всего происходящего. Не дирекция, не Чехов и не Берсенева лично, а все основное ядро труппы оказываются противниками этой группы.

Дирекция же, как состоящая исключительно из режиссеров и актеров театра, рассматривает себя в данном конфликте как группу лиц, целиком входящую в состав труппы МХАТа Второго и защищающую ее интересы в целом.

Как Правление, так и директор являлись и являются, в данном случае, лишь выразителями воли основного ядра труппы.

В притязаниях группы актеров, с Диким, Ключаревым и Волковым во главе, нет никаких конкретных требований и предложений. На предлагавшиеся им в разных местах и разными лицами вопросы о конкретности их требований эта группа не сумела ясно оформить свои пожелания.

Группа до сих пор все свои выступления базировала на двух общих положениях: 1) негодность и разлагающее влияние МХАТа Второго в его настоящем положении, 2) необходимость выпрямления идеологической линии репертуара в целях созвучности его с сегодняшним днем.

На этом кончались и дальше не шли все требования этой группы.

В то время когда группа этих актеров говорила о новом современном репертуаре – она выдвигала к постановке пьесу «Волки и овцы» Островского. В разговоре с М.А.Чеховым, И.Н.Берсеньевым и Б.М.Сушкевичем в присутствии А.В.Луначарского Дикий и Волков создали впечатление, что у них имеются новые идеи и методы, которые сдвинут театр, стоящий, по их мнению, на мертвой точке, и что они это могут конкретно показать на постановке пьесы «Волки и овцы». По предложению А.В.Луначарского я в присутствии Художественного Совета МХАТа Второго предложил Волкову осуществить высказанную им мысль о постановке пьесы «Волки и овцы» в новом преломлении и оформлении. На это Волков, неожиданно для присутствующих, на заседании Художественного Совета категорически отказался от всяких попыток к какому бы то ни было новаторству, сказав, что никаких новых идей он не имеет. Это было также подтверждено бывшим на этом заседании членом Худ. Совета А.Диким.

Выступление группы артистов нашего театра сильно отразилось на театре, снизив рабочую атмосферу коллектива.

В.П.Ключарев (*Председатель месткома*)

Наши расхождения с дирекцией произошли главным образом из-за той непонятной установки в выборе и подаче репертуара, который показывал за последнее время МХАТ II.

Мы считаем, что только Художественный Совет с привлечением в него авторитетных лиц как из членов труппы, так и извне театра поможет нам выбраться на правильный путь.

Разумеется, были попытки договориться об этом с дирекцией, но с ее стороны такого желания мы не встретили. Поскольку наши выступления носят характер чисто деловой критики (они происходили всегда в присутствии официальных лиц), мы считаем, что они допустимы и в начале и в середине сезона, так как на производственной работе они могут отразиться только в сторону ее улучшения.

Мы подняли вопрос главным образом об оздоровлении трактовки пьес, но кроме этого мы имеем в виду выбор их. Надо отметить, что наши выступления дирекция уже учла при выборе дальнейшего репертуара. Но в то же время поставила нашу группу в такое положение, что о «нашем репертуаре» сейчас говорить несколько преждевременно.

Мы считаем, что весь «конфликт» должен кончиться выпрямлением идеологической линии репертуара, оздоровлением атмосферы внутри театра и приближением театра к общественности.

А.Д.Дикий (Режиссер)

Идеологический стержень нашего театра соскользнул в неприемлемый нашей группой уклон оторванности от театральных начал. Взамен системы К.С.Станиславского, взамен глубоко человеческих театральных начал Сулержицкого и яркой театральности Вахтангова за последние два-три года наш театр ушел в сторону мистического, теософского, антропософского уклона, не могущего служить тем фундаментом, на котором может развиваться театр.

Наша малочисленная группа заявила свой протест против индивидуального влияния на театр в целом одного лица в смысле проведения в театре его эстетических воззрений, предлагая взамен этого сдвинуть театр, в отношении выбора репертуара, трактовки пьес и отдельных ролей, в сторону сближения с нашим календарным днем, и связи нашего театра с нашей общественностью. Стенная газета, в которой были помещены наши пожелания, была снята. В данное время положение активной группы в нашем театре совершенно недопустимо в смысле полной изолированности и оторванности от всякой возможности участия в какой бы то ни было работе.

Все попытки наши переговорить и договориться с дирекцией внутри театра не привели ни к чему.

25 ЯНВАРЯ. «Новый зритель», № 4, с. 4. Рубрика «По чужим гранкам».

Возобновивший свое издание журнал «Рабис» № 1 (43) весьма своевременно публикует беседы с представителями возникших групп внутри МХАТа II. Так, представитель «меньшинства» актер Ключарев заявляет:

«Мы подняли вопрос главным образом об оздоровлении трактовки пьес, но кроме этого мы имеем в виду и выбор их... Дирекция... поставила нашу группу в такое положение, что о «нашем репертуаре» сейчас говорить несколько преждевременно».

Тов. Ключарев со своими товарищами борется за «оздоровление

атмосферы внутри театра и приближение театра к общественности». На такой же точке зрения стоит и режиссер А.Дикий, из слов которого мы узнаем:

«За последние два года наш театр ушел в сторону мистического теософского, антропософского уклона... Наша малочисленная группа заявила свой протест против индивидуального влияния на театр в целом одного лица... Все попытки наши переговорить, договориться с дирекцией внутри театра не привели ни к чему».

В то же время в том же обзоре «За кулисами МХАТа II» мы читаем, что директор театра М.Чехов как будто даже несколько недоумевает о происходящем:

«Группа до сих пор все свои выступления базировала на двух общих положениях: 1) негодность и разлагающее влияние МХАТа II в его настоящем положении, 2) необходимость выпрямления идеологической линии репертуара в целях созвучности его с сегодняшним днем.

На этом-то (очевидно, по мнению М.Чехова, нестоящем дельце. – *Ред.*), собственно, кончились и дальше не шли все требования этой группы».

После таких слов, после такого непонимания нашей действительности нынешними главарями МХАТа II, приходится сочувственно присоединиться к словам А.Дикого, заявившего, что «положение активной группы в театре совершенно недопустимо».

Поднятое «меньшинством» дело, несомненно, заслуживает спешной поддержки советской общественности. И чем скорее, тем лучше!

Непонятно почему в такой неподходящий момент «Программы ак. театров», № 3, ратующие якобы за перевоспитание и оздоровление «аков», посвящает целую страницу панегирическому излиянию своего преклонения перед М.Чеховым как художником, заинтересованным «выявлением контрастов человеческого духа... всегда – где-то между реальным и ирреальным».

Несвоевремен этот тон, а кроме того, полон как раз теми нездоровыми свойствами, которые, увы, за последние годы так досадно и опасно начинают преобладать в творчестве М.Чехова – одного из лучших актеров современности⁶⁷.

26–31 ЯНВАРЯ. «Программы гос. академических театров», № 4, с. 14.

Информация. МХАТ 2-й. Постановка пьесы Островского «Волки и овцы», являющаяся, так сказать, яблоком раздора, вызвавшим в театре рождение оппозиции, ведется группой артистов, возглавляющих эту оппозицию. Дирекция, с своей стороны, предоставила постановщикам полную возможность проявить ту новую линию своего художественного творчества, какую они желали бы выявить. Работа эта ведется вне плановой работы театра. Но среди отдельных актеров были случаи отказа от ролей, предлагаемых им в этом спектакле.

8 ФЕВРАЛЯ. «Рабис», № 4, с. 11. К КОНФЛИКТУ В МХАТ ВТОРОМ (Письмо в редакцию)

Уважаемый т. редактор! В целях восстановления истины прошу напечатать следующее. Я и А.Дикий от лица группы протестовали против навязывания Чеховым театру в целом своей личной идеологической установки и просили об учреждении художественного совета с участием в нем общественных деятелей извне театра, существование которого, конечно, дало бы возможность свободной работы в театре и приблизило бы его к современности. Что касается утверждения, что мы собирались конкретно показать на постановке пьесы «Волки и овцы» свои «новые идеи и методы», дело обстояло так. Пьеса «Волки и овцы», по моему предложению, принята в работу театра еще 18 марта 1926 г., т.е. задолго до конфликта и никакой связи с ним не имеет. Работа над постановкой начата весной же с составом, назначенным особым распоряжением директора МХАТ II М.Чеховым от 18 марта 1926 г. Но с началом конфликта несколько актеров отказались от работы в пьесе без каких-либо уважительных причин, что было санкционировано дирекцией. Работа вследствие невозможности заменить некоторых исполнителей остановилась сама собой. При таких условиях 28-го декабря на заседании худ. совета Чехов предложил мне ставить «Волки и овцы», подчеркнув, что эта постановка будет испытанием на мое «новаторство». Предложение ставить пьесу без актеров я, конечно, должен был отклонить, равно как и экзамен при таких условиях на «новаторство». О своих личных идеях к постановке я не говорил, да и незачем было, потому что еще весной, прежде чем принять пьесу, Чехов в присутствии специально собранных актеров выслушал мой план постановки и нашел его интересным для театра. Ни от каких «попыток к какому бы то ни было новаторству» я не отказывался, ибо тогда я перестал бы быть художником.

Леонид Волков

15 ФЕВРАЛЯ. «Новый зритель», № 7, с. 2. В.А.Павлов в статье «Пора пересмотреть»⁶⁸ пишет: «Не так давно мы с радостью отметили появление в МХАТ II крепкого боевого ядра, настойчиво требующего оздоровления художественного руководства театром и приближения его к революционной общественности. А ведь подобные «движения» для большинства театров уже не новость!»

19 ФЕВРАЛЯ. Белый – Иванову-Разумнику: «И одно из впечатлений недавнего времени – впечатление от М.А.Чехова в «Деле» Сухово-Кобылина; пьеса, по-моему, вполне недурная; несколько сухая; и – очень трехмерная; «быт», и «быт», отошедший без всякого прокола в «широкие горизонты»; поэтому от пьесы душно, несмотря на социальную талантливость ее для своего времени. И грустно, что М.А. вопреки его воле силком засадили в пьесу его товарищи по линии (Гиацинтова, Берсенев), мотивируя, что лучше играть «Дело», чем быть вынужденным играть предлагаемый реперткомом репертуар. И – что же: М.А. создал нечто не-

сосветимое; конечно, у Сухово-Кобылина старичок Муромский – не тот; вероятно, это – «тип» своего времени; у М.А. выявился, конечно, тип мировой семидесятилетнего «старичка», в духе Шекспира; так сказать, фигура, равная Отелло, Гамлету, но живописующая тему «старый да малый», или, вернее, – «старый как малый»; благо и свято малеющий старичок: «Если не будете, как дети, не увидите в Царство Небесное». Всю монументальность текста во всей силе его выразил М.А.; это – что-то совершенно чудесное [...]. Пьеса поставлена великолепно, играют великолепно; но все прочее – «великолепная игра», а М.А. – это уже не игра: это – проповедь христианской любви-жалости к «малому сему»⁶⁹.

28 ФЕВРАЛЯ. В Местком 2-го МХАТ артиста М.И. Цибульского
Заявление⁷⁰.

Роль Клиента в пьесе «Потоп» с 1920 г. по 1924 г. – играл я.
Затем роль перешла к С.Васильеву.

В прошлом году, когда играли «Потоп» в Клубе Кухмистрова⁷¹ для бесплатного проезда труппы в летней гастрольной поездке, в которой я не принимал участия, играл я, т.к. С.Васильев был занят в театре.

12 марта идет «Потоп» в Ленинграде. С.Васильев занят в спектакле в Москве⁷². Казалось бы, если в прошлом году я заменял С.Васильева, то в настоящую поездку, при занятости С.Васильева, я также должен был бы заменить его.

На деле же выходит другое: Б.Сушкевич на мой вопрос, кто едет, – ответил мне, что Клиента играет П.Ермилов. Считая эту замену несправедливой, прошу Местком выяснить в Правлении причину замены, причем должен добавить, что П.Ермилов у нас в штатах актером не числится, т.к. на конкурсном экзамене он не был принят, а был зачислен помощником режиссера, который имеет уже одну обязанность в данном спектакле – ведет пьесу.

М.Цибульский.

Верно: Зав. Общ. Канц. Мосгубрабиса Николаев

7 МАРТА. Из протокола заседания художественного совета МХАТ 2-го
О ВЫБОРЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ ПОСТАНОВКИ К ДЕСЯТИЛЕТИЮ ОКТЯБРЯ⁷³.

Присутствуют: С.Г.Бирман, Н.Н.Бромлей, А.И.Благодеров, А.М.Азарин, И.Н.Берсенов, А.А.Гейрот, В.В.Готовцев, А.Д.Дикий (до момента обсуждения списка исполнителей к пьесе «Взятие Бастилии»), В.А.Подгорный, Б.М.Сушкевич, В.С.Смышляев, В.Н.Татаринов, М.А.Чехов, А.И.Чебан.

При обсуждении вопроса о пьесе «Взятие Бастилии» присутствуют также члены комиссии по празднованию десятой годовщины революции В.П.Ключарев, В.Д.Зайцев.

Собранием принимается следующая повестка дня:

О принятии в репертуар к десятилетию Октябрьской революции пьесы Р.Роллана «Взятие Бастилии».

Сообщения отдельных членов совета о прочитанных ими пьесах.

Репертуарный план будущего сезона.

По первому вопросу повестки Б.М.Сушкевич сообщает о результате заседания комиссии по празднованию десятилетия Октябрьской революции, выразившемся в следующем постановлении: «Включить пьесу Р.Роллана в репертуар для спектакля 7 ноября и, кроме того, заказать авторам пьесы на темы Октябрьской революции, обсудив таковые в порядке их поступления для того, чтобы иметь возможность поставить их в случае пригодности в течение сезона».

Это постановление было принято всеми членами комиссии, за исключением В.П.Ключарева, подавшего следующее особое мнение: «Не возражаю против художественных достоинств пьесы Р.Роллана вообще, считаю, что она не отвечает заданиям Октябрьских торжеств».

Художественному совету предлагается обсуждать первую часть постановления комиссии о включении в репертуар к десятому Октябрю пьесы «Взятие Бастилии».

Б.М.Сушкевич сообщает следующие мотивы, по которым пьеса должна быть принята к постановке в дни Октябрьских торжеств:

Имеется постановление Актео о том, чтобы пьеса была ценным вкладом в репертуар, так как специальных средств на постановку временной пьесы к десятому Октябрю не отпускается.

Заказы специальных пьес десятью театрами – безрезультатны.

Пьеса должна быть только революционной, как об этом сообщалось на заседании в Актео, и не обязательно, чтобы пьеса была написана на тему Октября.

А.В.Луначарский вполне одобряет выбор «Взятия Бастилии» для постановки к Октябрьским торжествам.

В.П.Ключарев, дополняя свое особое мнение, говорит, что у театра есть силы и возможности найти более подходящую пьесу, чем «Взятие Бастилии».

В.С.Смышляев возражает В.П.Ключареву и говорит, что «Взятие Бастилии» по своей революционной патетике отображает Октябрьскую революцию.

А.Д.Дикий находит преждевременным останавливаться на пьесе Р.Роллана и предлагает искать еще материал для постановки к Октябрю.

С.Г.Бирман полагает, что «Взятие Бастилии» есть настоящее художественное воплощение темы революции.

А.Д.Дикий предлагает готовить пьесу в репертуар театра, а не специально к Октябрю.

Н.Н.Бромлей. Трудно ждать хорошую пьесу от современных авторов на революционную тему. В лучшем случае это будет робкая иллюстрация. Пьеса же Р.Роллана является настоящим художественным откликом на торжество революции.

В.В.Готовцев поддерживает мнение Н.Н.Бромлей.

М.А.Чехов заявляет, что дальше ждать более подходящей пьесы нельзя, так как в противном случае придется готовить спектакль как халтуру.

В.П.Ключарев. Если театр хочет откликнуться на современность, он должен приложить все силы к созданию спектакля, более тесно связанного с Октябрем. Что касается боязни о недостатке времени для постановки, то он указывает на постановку «Дела», сработанную в течение всего полутора месяцев.

Б.М.Сушкевич. Пьеса Р.Роллана четко отвечает на празднование десятого Октября. Мы знаем, что новой пьесы, более отвечающей на тему революции, не будет. Отвергнув сейчас «Взятие Бастилии», мы рискуем остаться без пьесы и наскоро соорудить бессодержательный апофеоз. В.П.Ключарев ошибочно судит о работе над пьесой «Дело»: 1) Эта пьеса готовилась не полтора месяца, а гораздо более. 2) Режиссерский план постановки был уже подробно разработан к началу работы.

М.А.Чехов предлагает, ввиду крайней трудности постановки пьесы Р.Роллана, в случае ее принятия сейчас же назначить режиссера и исполнителей, чтобы немедленно приступить к работе.

В.Д.Зайцев⁷⁴ заявляет, что, по его мнению, высказанному уже в заседании комиссии, пьеса Р.Роллана вполне соответствует заданиям Октябрьских торжеств.

Прения прекращаются. Вопрос о включении пьесы Р.Роллана «Взятие Бастилии» в репертуар к дню празднования десятого Октября ставится на голосование и принимается большинством – тринадцать голосов.

В.П.Ключарев и А.Д.Дикий сообщают, что ими в письменной форме для приложения к протоколу будут поданы особые мнения.

А.Д.Дикий возражает против того, что повестка заседания не была сообщена заранее и он, не зная ее, не ознакомился с пьесой Р.Роллана. [...]

Вопрос об исполнителе роли Гоша. Обсуждается и отвергается кандидатура М.П.Чупрова (единогласно). Предлагаются: С.В.Попов, М.Д.Орлов, Т.Д.Соловьев. Б.М.Сушкевич предлагает В.В.Готовцева (мотивы – большая жизнерадостность и сочность образа). В.А.Подгорный и М.А.Чехов предлагают А.И.Благодравова.

Постановлено роль Гоша поручить А.И.Благодравову. [...]

Начало [7?] марта. Народному комиссару по просвещению А.В.Луначарскому

Директора МХАТ 2-го М.А.Чехова

Докладная записка⁷⁵.

Небольшая группа актеров МХАТ 2-го в течение этого сезона неоднократно выступала как внутри театра (на общих собраниях, в Художеств. Совете, в стенгазете), так и вне его (на заседании Главреперткома, в прессе) с обвинениями по адресу театра, главным образом по линии его руководителей в том, что за последние годы МХАТ 2-й ведет антиобщественную идеологическую⁷⁶ политику в области своего репертуара и в методах своей работы. Упадочничество, отсутствие общественной установки театра, политика «закрытых дверей», выражающаяся в непривлечении общественных и партийных слоев к внутренней работе театра,

– вот главные, по мнению входящих в группу, «грехи» руководителей театра, приведшие якобы к понижению интереса к нему со стороны населения.

В то же время ни со стороны Правительства, ни со стороны отдельных его представителей, ни со стороны видных общественных и государственных деятелей, бывающих в нашем театре, не было не только никаких упреков по отношению к театру в смысле идеологического⁷⁷ несоответствия его репертуара и неправильных подходов к его осуществлению на сцене, но, наоборот, в отзывах, данных мне и моим ближайшим помощникам целым рядом видных государственных и общественных деятелей, можно было почерпнуть указание на ценность такого театра, как МХАТ 2-й в нынешнем его виде и внутреннем его содержании. Кроме того, официальные учреждения, как УГАТ, Бюро Хозрасчетных предприятий при Наркомпросе, Наркомфин, Госплан, при просмотре отчетов и смет театра, устанавливают настолько правильное ведение дела, что, театр, не пользующийся никакими дотациями, идет бездефицитно, без перебоев в выплате зарплаты и не имеет на себе никаких долгов.

Что касается посещаемости театра, то текущий, 3-й сезон театра, особенно подчеркивает со стороны широких масс внимательное отношение к театру, так как процент распространяемых среди профсоюзных организаций билетов доходит до 70.

Кроме того, театр пользуется исключительным интересом со стороны пролетарского студенчества и широко идет ему навстречу, что выражается посещением театра уже в этом сезоне в количестве около 20 тысяч человек студентов.

Все это убеждает меня в том, что художественная и администр.-хозяйственная политика театра, мною руководимого, проводится правильно.

До конца сезона осталось около 3-х месяцев, в течение которых необходимо разработать и определить план будущего сезона.

Между тем, поведение группы актеров не дает никакой гарантии в том, что их выступления, дезорганизующие работы в театре, и упорно пытающиеся дискредитировать и подорвать театр в общественном мнении, когда-либо прекратятся, и потому вынуждает меня заявить, что совместная с этими актерами работа в будущем сезоне является для меня совершенно немислимой.

Я не могу нести ответственность за театр ни перед государством, ни перед работниками театра, не имея уверенности в том, что какое-либо выступление группы не поставит театр под угрозу его распада и даже его закрытия.

На основании изложенного я прошу дать мне указания по поводу моих дальнейших действий по отношению к данной группе меньшинства (7 человек). В случае невозможности изменить существующее положение в театре, я буду принужден просить – до конца сезона, т.е. с 1-го мая с.г. – назначить мне преемника, которому я мог бы передать свои права и обязанности, связанные с должностью МХАТ 2-го⁷⁸.

Директор МХАТ 2-го
Заслуженный артист /М.А.Чехов/

8 марта. Народному комиссару по просвещению – А.В.Луначарскому
Директора Московского Художественного Академического
Театра 2-го – М.А.Чехова
Докладная записка⁷⁹.

Возникшие в начале текущего сезона внутренние недоразумения в МХАТ 2-м, вызванные выступлениями группы актеров (семь человек), дискредитирующими МХАТ 2-й как внутри его, так и вовне, – до сих пор не ликвидированы и, как я окончательно, к сожалению, убедился, и не могут быть ликвидированы.

До конца сезона осталось около трех месяцев, в течение которых необходимо определить план работ будущего сезона⁸⁰.

Категорически не представляю для себя возможности какой-либо совместной работы – ни в качестве Директора, ни в качестве актера – с этой группой, я прошу Вашей санкции на удаление ее в полном составе (О.И.Пыжова, А.Д.Дикий, Л.А.Волков, В.П.Ключарев, Г.В.Музалевский, М.И.Цибульский, Б.В.Бибиков) из МХАТ 2-го.

В случае невозможности принять мое предложение я принужден буду просить об освобождении меня от обязанностей Директора МХАТ 2-го и о назначении мне преемника, которому я мог бы передать должность.

Директор МХАТ 2-го
Заслуженный Артист /М.А.Чехов/
С подлинным верно: *М.Аристова*

15 марта. «Новый зритель», № 11, с. 14. Хроника. По ту сторону... – Дела. (В театре МХАТ 2)

В «Новом зрителе» уже был освещен вопрос о конфликте во 2-м МХАТе, где группа артистов требовала от дирекции изменения художественной линии театра, отказа от мистических уклонов и перехода на современный репертуар.

На вопрос нашего сотрудника Л.Волков, возглавляющий эту группу, указал, что «ни в художественном направлении МХАТа II, ни в его внутреннем быте не произошло пока никаких существенных улучшений. Поэтому наша борьба в этой области не могла прекратиться и не прекратилась. Она лишь приняла затяжной характер и не по нашей вине».

Группа «меньшинства» в театре дирекцией изолирована и поставлена в весьма тяжелые условия. Мы ждем разрешения вопроса со стороны Наркомпроса.

Мы уверены, что широкая общественность ближе присмотрится к этому делу и своим мнением ускорит разрешение вопроса об объективном и более отвечающем времени руководстве МХАТом II.

15 марта. «Жизнь искусства», № 11, с. 10–11. Главрепертком безмолвствует (На театсовещании в Наркомпросе)

После ряда критических замечаний в адрес Главреперткома «совершенно иные нотки прозвучали в речи А.Д.Дикого. Он переносит весь

центр тяжести не на ГРК, а на сами театры. Все человеческие слова, говорит он, сказаны. Трудно поэтому говорить.

Нет театров, которые хотели бы протащить контрреволюционный багаж, но и современного театра, а тем более современного репертуара – нет. Революционный театр он не мыслит себе в том виде, в каком здесь о нем говорят. Революционный же репертуар мыслит себе не так, чтобы нести его на просмотр тт. Семашке или Буденному. Вина во всем, что так рельефно отмечалось в прениях, не только в Главреперткоме, но и в театре. Десять лет для театра большой срок. Но вот они прошли. Дают ли они право говорить о какой-то большой, настоящей театральной деятельности? Нет! Главрепертком в смысле своей политической зрелости впереди театра, хотя и работает обычно в ущерб его художественной деятельности.

Можно ли предъявлять театру счет на театральную зрелость? Что оказывается здесь? Единственный счет, который театру предъявить пока нельзя, это именно такой счет. Позвольте театру перестать быть тем младенцем, которым его некоторые считают! Что это за бородатый мужчина, которому дают сосать академическую пустышку? Когда представитель театра, актер и руководитель, М.А.Чехов, боится от слишком напористой деятельности цензуры впасть в апатию, то это грустно. Найдется все же ряд актеров, которые ни от какой цензуры в апатию не впадут. [...]

В театрах просыпается актерская *гражданственность*, которая требует, чтобы ей предъявили полный счет. Воспитание актерских коллективов и приближение их к современности необходимо. Из трех слагаемых, составляющих в сумме свой театр, оратор цензуру ставит на третье место. На первом месте у него коллектив самого театра, а потом драматург. Если, – заканчивает он, – мы к следующему десятилетию не поставим театру какие-то большие требования, мы не будем иметь театра.

Необходимо расширить Худ. советы театров привлечением аккредитованных в смысле худож. и обществ. деятельности лиц, укреплять и развивать деятельность Союза и вести единую руководящую политику, единый общий заказ».

Речь А.Д.Дикого характерна. Она прозвучала как симптом намечающейся ориентации театра на гражданственность, ростки которой кое-где начинают уже отчетливо выявляться.

16 МАРТА. Местный комитет Московского Художественного академического театра⁸¹.

В Губотдел Союза Рабис (ОТЭ)

При сем препровождаем выписку из протокола заседания Месткома от 9/III-27 г.:

Слушали: Заявление Цибульского⁸².

Постановили: Передать на рассмотрение ОТЭ Союза.

Секретарь Месткома – подпись [отсутствует]

Верно: Зав. Общ. Канц. Мосгубрабиса *Николаев*

17 МАРТА. В Правление МХАТ II-го⁸³.

Президиум Мосгубрабиса, препровождая при сем копию заявления артиста В/театра М.И.Цибульского и постановление МК, просит в срочном порядке сообщить ОТЭ Союза о причинах неиспользования в работе т. Цибульского.

Одновременно с этим сообщить В/мотивы о неиспользовании в работе артиста Чупрова.

Председатель Союза Э.Шарикян /Э.Шарикян/
Зав. ОТЭ – Член Президиума А.Покровский /А.Покровский/

ПОСЛЕ 17 МАРТА. В Президиум Мосгубрабиса⁸⁴.

В ответ на Ваш запрос за № 575/331/19 от 17/III-27 г. – настоящим сообщая Вам, что:

1. М.И.Цибульский – с осени 1923 года (момент ухода из МХАТ-2 в Музыкальную студию МХАТ) – был заменен в пьесе «Потоп» – в роли Клиента – С.Б.Васильевым и Б.В.Бибиковым.

За все последние годы М.И.Цибульский играл роль Клиента – один раз, в конце сезона 1925/26 года – в клубе «Кухмистерова» – спектакле, данном для бесплатного проезда работников театра в Дом отдыха (г. Туапсе).

Что касается поездки в Ленинград с пьесой «Потоп», то последняя была вне плана театра и носила частный характер, и, естественно, брать лишнего человека для произнесения двух реплик не было надобности, и как всегда в таких случаях бывало, роль исполнялась помощником режиссера.

2. Запрос о М.П.Чупрове – не понимаю, ибо с момента поступления в театр до последнего времени Чупров был использован в репертуаре театра согласно с его художественными возможностями. Если же в трех постановках последнего сезона (после ролей в «Петербурге» и «В 1825 году» – прошлого сезона) Чупров не был занят, объясняется тем, что распределение ролей в данных пьесах («Евграф», «Смерть Грозного», «Дело») совпало с моментом или ухода Чупрова из театра (январь–февраль 1926 г.) или с моментом отпуска его по болезни (ноябрь–декабрь 1926 г.). В последней распределенной постановке – «Взятие Бастилии» – Чупров занят⁸⁵. Для ознакомления прилагаю копию письма, адресованного Чупровым Директору – М.А.Чехову в феврале 1926 года, в момент ухода из театра⁸⁶.

Член Правления
Зав. труппой и худож.-постан. частью /Сушкевич/

21 МАРТА. Директору Московского Академического Художественного Театра 2-го

М.А.Чехову⁸⁷.

Мы, нижеподписавшиеся члены труппы МХАТ 2, считаем, что образ действий т. наз. «оппозиционной группы», состоящей из 7 человек, направлен не столько против Вас и Правления, сколько против театра в целом.

Эта группа рядом безответственных выступлений всячески дискредитирует наш театр перед лицом общественности и разлагает художественную жизнь и здоровую, рабочую атмосферу театра.

Поэтому просим принять наше заявление о том, что в случае, если названная группа не будет удалена из театра, мы все принуждены будем покинуть театр, т.к. мы окончательно убедились в невозможности дальнейшей совместной с ними работы.

С.Попов, А.Чебан, Е.Федорова, В.Громов, А.Жилинский, А.Попова, Л.Дейкун, М.Кемпер, И.Новский, А.Шахалов, М.Дурасова, А.Гейрот, А.Азарин, В.Соловьева, Н.Рахманов, Е.Оттен, С.Гиацинтова, В.Смышляев, С.Бирман, А.Благодрагов, В.Татаринов, З.Невельская, Е.Корнакова, Н.Бромлей, Б.Афонин

22 МАРТА. «Новый зритель», № 12, с. 6. НАСТАЛО ВРЕМЯ. Открытое письмо Моск. Губ. Отделу Союза Рабис и советской общественности

Мне известно, что в художественном совете МХАТа 2-го в связи с пьесой Ромен Роллана «Взятие Бастилии», готовящейся к 10-летию Октября, упоминалась моя фамилия как возможного исполнителя роли Гоша. Но так как член худ. совета А.И.Благодрагов выразил желание играть эту роль, то ее ему и отдали. Но он занят последовательно во всех последних постановках – «Петербурге», «Евграфе», «Орестее», «Смерти Грозного»... Чем же объяснить предпочтение, отданное ему? Его большей художественной зрелостью?.. Нет, мы, приблизительно, одного сценического возраста. И еще соображение – почему в таком случае аналогичные образы – Киркора в «Балладине», короля французского в «Лире», Орсино в «12-й ночи» были поручаемы в свое время мне, а не ему, зачем тогда сейчас играю ту же «12-ю ночь» я, а не Благодрагов?

Может быть, вопрос решается проще – худ. совет назначает М.А.Чеховым из лиц, ему угодных; членом этого совета состоит А.И.Благодрагов и функции совета, видимо, в том, чтобы распределять роли между собой?!

А молодому актеру, видимо, для того чтобы получать даже явно ему подходящие роли, необходимо было своевременно стать членом этой, весьма «аристократической» семейной касты, мужем какой-либо маститой актрисы?!

Ведь если проследить все указанные последние постановки – кто играет? – М.А.Чехов, И.Н.Берсенева – С.В.Гиацинтова (супруги), А.И.Чебан – М.А.Дурасова (супруги), Л.И.Дейкун – А.И.Благодрагов (супруги), В.В.Соловьева – А.М.Жилинский (супруги) и приближенные... *А остальные могут выявлять себя на театре только через этих власть имущих людей.*

С так называемой «оппозицией» правление расправляется без крови, тихо, методически и совершенно спокойно. Почти год с момента разрыва ни один член этой «оппозиции» не занят ни в одной из последних работ театра.

Правление безответственно, непогрешимо. К кому можно апеллировать? Такого органа – нет! Худсовет распределил, обнародовал, и кончено! И не одного – целую группу прекрасных актеров среди бела дня *душат, медленно удушают, прикрываясь талантом и обаянием имени Чехова и взятой у МХАТ I маркой.*

Ведь дело уже не в одной какой-нибудь роли!.. *Воздуха нет и дышать нечем!.. Какой-то смрад, кошмар, ужас...* И это в центре Советской России, в Москве, в центре Москвы, на Свердловской площади, в академическом театре МХАТе 2-м, и это с пьесой, которая будет готовиться к десятилетию Октября!..

А пройдет еще полгода, год, и каждый посмевшийся поднять свой голос против существующего «порядка» и определенной *идеологической* линии в театре и *касты, вершащей судьбы* отдельных актеров, каждый из них будет окончательно сведен на нет. *А вместо советской общественности, за которую они борются, они или поодиночке должны будут принять условия победителей или художественно погибнуть...*

Да ведь люди буквально гибли, если и не в борьбе, то в этом современном утонченном застенке.

Так повесился Верещагин, одна из жертв чеховской политики... в театре же говорят *святейшие, христианнейшие, наитеософские* слова, а действительность выражается хотя бы в следующем: во вторник, 8 марта, по поводу поездки в Ленинград с «Потопом» заседание в месткоме, где Берсенева отстаивает права Чехова как *антрепренера* спектаклей набрать соответствующий штат своих людей и таким образом оплатить их преданность, где беззастенчиво идут на *халтуру*, заменяя актера Цибульского помрежем Ермиловым и постоянного исполнителя Антонова, мелкую сошку, получающего 63 рубля жалованья, – своим человеком Громовым.

Может быть, Ермилов и способный человек (хотя на экзамене в сотрудники его провалили), но какое беззастенчивое отношение к актеру, когда в другое время давая ему (актеру) роль в два слова, торжественно твердят, что это – *роль*, что это *нужно для искусства* и отношение к этому должно быть *священнейшим*, а завтра будут выпускать на сцену портного, билетера и т.д.

И никто не осмеливается возражать из боязни лишиться места и погибнуть! А ведь погибнешь действительно! У правления и худсовета есть прекрасное средство – объявить тебя бездарным бунтарем, приклеить тебе на спину бубновый туз и пустить в посредрабис заживо разлагаться!..

Разве все это не вопиет!.. Остается только спросить – известно ли это и как борются с этим?.. Настало время поставить вопрос об актерском бесправии и о дневных художественных убийствах во всю ширь...

И потом – как можно от *таких органов, худсоветов и пр. ждать* проведения через театр той идеологии, которая, будучи проведена до конца, *лишит* их налаженных теплых местечек!

А ведь сейчас советская действительность делает крупную ставку на театр и актеров. Но если не обратят внимание на такое вопиющее бесправие, то пусть тогда же сознательно поставят крест на *гражданском* воспитании актера, ибо нельзя же от него этого требовать, не дав права апелляции, без опаски быть медленно и тихо удушенным под аплодисменты кумиру.

Настало время требовать от союза, авторов и других заинтересованных в общественном театро-строительстве советских органов пересмотра театральных конституций и осуществления *широчайшего общественно-го контроля над внутренней и, в частности, художественной жизнью театра*. Требовать материального улучшения условий существования низшего сотрунического персонала... Оставить существующие условия – значит поощрять злейшую эксплуатацию любви к искусству.

Но, в общем, я уверен и спокоен, что со злом будут бороться. Наша общественность не может отринуть и игнорировать правдивого обличающего голоса. Она откликнется. Ибо такие расправы и такое кумовство в наше время недопустимы.

А вот и подтверждение правильности прогноза, не успел переписать этого письма, как увидел распределение ролей в пьесе Гольдони⁸⁸ – *опять ни один из группы меньшинства не занят. Все свои, близкие, родные...* Видимо, правление уверено, очень уверено в своих силах, но вряд ли оно встретит чью-нибудь *авторитетную и могущественную поддержку?*!

Артист МХАТ 2 Чупров⁸⁹.
Москва, 15 марта 1927 г.

22 МАРТА. Директору МХАТ 2-го М.А.Чехову⁹⁰.

Дорогой Михаил Александрович!

Мы, молодежь МХАТ 2-го, узнав сегодня о письме М.П.Чупрова, помещенном в № 12 «Нового Зрителя», глубоко возмущены его клеветническим содержанием.

Мы рассматриваем выступление М.П.Чупрова как продолжение клеветнической и разлагающей деятельности группы лиц, именуемой у нас в театре «опозицией», и просим Вас, Михаил Александрович, принять меры к удалению означенной группы из театра, т.к. совместная наша работа с ними не мыслима. В противном случае мы просим считать нас выбывшими вместе с Вами из театра.

Н.Сорокин, Лемм, С.Васильев, Виктор Яблонский, Ан.Должанский, К.Ястребецкий, З.Малахова, Вл.Таскин, Н.Николаевский, К.Шиловцев, Н.Антонов, А.Андреев, Е.Богословская, Л.Жиделева, М.Кравчуновская, О.Ключарева, Давыдова, М.Скрябина, А.Кисляков, Нат.Шиловцева, Шеллапутин, Игумнова, А.Глумов, Потоцкий

22 МАРТА. Дорогой Михаил Александрович!⁹¹

Мы, нижеподписавшиеся, напоминаем Вам, что горячо Вас любим и всецело доверяем, как любили и доверяли всегда.

Настало время, когда мы требуем от Вас самых решительных мер для восстановления в театре здоровой атмосферы, необходимой для нашей свободной театральной жизни и работы, совершенно утраченной театром в связи с недопустимым выступлением в печати гр. Чупрова и всеми последними событиями в театре. В противном случае мы не видим для себя возможности работать в театре.

Т.Соловьев, Е.Гуров, Ф.Москвин, Т.Щурупова, Елиз. Измайлова, Г.Андриевская, А.Смирнов, Кл. Воробьева, Васильев Юрий, Г.Маркс, П.Ермилов, М.Кутузова, Соколова, Михаил Орлов

23 МАРТА. Дорогой Михаил Александрович!⁹²

Позвольте и нам, работникам Административного персонала МХАТ 2-го, – выразить свое негодование по поводу такого неслыханного в истории театра выступления со стороны Члена нашего театра – М.П.Чупрова, поверьте в лучшие чувства, волнующие нас вместе со всеми, и примите нашу полную готовность разделить со всем театром постигший его удар.

М.Аристова, В.Пантелеева, Д.Кленов, П.Тунков, К.Байкова, Атават, Г.Байков, Е.Дудова, С.Яковлева, Резголь

23 МАРТА. Протокол общего собрания актерского цеха работников МХАТ 2-го⁹³.

Присутствовало 78 человек. Представители Союза тт. Баянов и Кустов.

Председатель А.К.Кустов. Секретарь Базилевский.

Слушали:

1. Собрание открывает т. Ключарев. Т. Чебан – вносит предложение отвести т. Ключарева как председателя данного Собрания и избрать такового из среды других членов Месткома.

Постановили:

1. Ввиду отказа всех членов Месткома от председательствования председателем избирается представитель Союза – т. Кустов.

2. [Слушали:]

Заявление представителя журнала «Нового Зрителя» о разрешении ему присутствовать на собрании актерского цеха.

2. [Постановили:] Ввиду присутствия на данном Собрании представителя от газеты «Известий», являющимся представителем официального органа печати, присутствие представителя «Нового Зрителя» – отклонить.

Рассматривать выступление гр. Чупрова в печати как продолжение разлагающей линии так называемой оппозиции.

Признать необходимым выступить в печати с ответом на инсинуации и клевету на МХАТ 2, его руководителей и отдельных работников, избрав редакционную коллегию из 7 человек.

Констатировать абсолютную невозможность работы с так называемой группой оппозиции.

Просит Союз услышать голос актерского цеха и учесть это обстоятельство в его дальнейшей тактике в отношении МХАТ 2.

По повестке дня данного собрания высказывались гг. Ключарев, Кустов, Смышляев, Чехов, Баянов и Чебан.

На обсуждение и решение Собрания был поставлен вопрос о поведении и выступлении ряда работников Театра, именуемых оппозицией, которые (слова М.А.Чехова) благодаря разрушительной работе, дискредитирующей МХАТ 2-ой, привели его к моменту жизни или смерти, ибо дальнейшее существование группы в стенах театра означало бы уход М.А.Чехова не только с поста директора, но и актера, а вместе с ним и уход значительной части труппы.

М.А.ЧЕХОВ, ставя выступление в 12 № «Нового Зрителя» М.П.Чупрова в связи со всеми предыдущими выступлениями группы, которая, не стесняясь в выборе средств, под лозунгом общественности и идеологических противников, оперируя пошленькими демагогическими фразами, посеяли не только внутри Театра гниль, заразу и яд, но и ставят все театры под вопрос их дальнейшего существования. (Полученные М.А.Чеховым сочувствия в связи с печатными выступлениями Чупрова – от Владимирова и Вс. Мейерхольда.)

Одной из мер борьбы с группой М.А.Чехов предлагает – обратиться к общественности так, чтобы она могла найти действительную разницу между честными работниками и нечестными и тем самым нанести решительный удар тому злу, от которого зависят судьбы не только нашего Театра. А также устроить общественный суд, который бы в дальнейшем оградил бы Театры от возможностей подобных нападений, которые могут получить распространение и на все другие Театры.

Затем М.А.Чехов оглашает ряд писем, полученных им от труппы в связи с выступлениями группы и М.П.Чупрова, а также и свое заявление на имя Наркома по Просвещению т. Луначарского от 8/III с.г. о сложении с себя полномочий директора и ухода из Театра как актера в случае удаления из Театра группы в составе 7 человек. (Письма и заявления прилагаются к протоколу⁹⁴.)

В прениях принимали участие: гг. Смышляев, Бирман, Громов, Берсенева, Чехов, Чебан, Сушкевич, Николаевский, Кустов, Баянов и др.

Суммируя результат прений – выступавшие товарищи в основе, примерно выраженном в письмах к М.А.Чехову, – констатируют дискредитирующую роль оппозиции, которая привела Театр к разрушению, и констатируют необходимость немедленного разрешения вопроса в сторону создания в Театре нормальной, художественной и здоровой атмосферы для дальнейшей работы.

Ряд товарищей в прениях указывают на неправильную линию Союза и Месткома в деле разрешения конфликта, которые своевременно не прислушались к голосу труппы, к ее желанию работать в здоровой атмосфере и до некоторой степени виноваты в распаде художественного коллектива, представляющего ценность в Союзном масштабе. Союз

должен чутко прислушиваться к голосу масс, чтобы изжить нездоровую атмосферу в Театре и не допускать постановку вопроса с той остротой, какой он ставится сейчас.

Т. Баянов отклоняет обвинение Собрания в неправильной линии поведения Союза и Месткома по данному вопросу, т.к. вся союзная работа намечается планом и все вопросы ставятся на разрешение всех работников Театра. Данный же вопрос настолько стар, что мог бы быть разрешенным внутри Театра.

Если же вопрос ставится по отношению к оппозиции в порядке конфликта, то Союз должен беспристрастно выявить ее вину и притязания. Так как работа на театре настолько специфична при условии художественной ценности каждой индивидуальности, то тов. Баянов возражает против формы борьбы, предполагаемой М.А.Чеховым, – или удаление группы в семь человек, или уход М.А.Чехова, тем более что отношение к МХАТ 2 у оппозиции таково, как и у всех работников театра, и обвинять ее в предумышленном разложении Театра – не обоснованно.

Собрание против такого объяснения вопроса бурно протестует вплоть до единичных выкриков «Долой Союз!», «Мы все выходим из Союза!», что было остановлено общим собранием.

Т. Чупров. Можно как угодно наэлектризовывать аудиторию, можно выливать на меня потоки оскорбительных фраз и слов, я к этому готов настолько, что если б меня граждански совершенно уничтожили, я продолжал бы говорить: «А все-таки все написанное я не выдумал». Это первое. А второе то, что никто меня не избирал как проводника «зла, гнили и заразы», выражаясь словами М.А.Чехова. Я не был в числе семи. А сейчас горд тем, что эти семь смелых и выявивших свое гражданское мужество творят со мной одну из самых трудных революций – революцию театрального быта.

Т. Кустов – останавливает внимание Собрания на то, что Союз является детищем Октября и вычеркнуть из истории борьбы существование Союза – не дело личностей. Союз не реагировал на ту или иную сторону вопроса только потому, что видел в нем конфликт, разрешение которого могло произойти внутри Театра, т.к. коллектив МХАТ 2-го представляет из себя настолько крепко сплоченную массу, что за его дальнейшее существование опасаться не приходится. Но раз конфликт зашел до остроты, не могущей быть разрешенной внутренним порядком, то Президиум Мосгубрабиса на ближайшем своем заседании – скажет свое слово по этому вопросу.

Вопрос, поднятый по переизбранию Месткома, ввиду констатирования факта удовлетворительной работы всего состава Месткома, за исключением т. Ключарева, – отклоняется.

На запрос Собранию – можно ли по данному вопросу высказываться представителям других цехов, – Собрание за отсутствием времени переносит весь вопрос на общее Собрание всех работников МХАТ 2-го.

4. Избрание редколлегии.

4. Избираются (71 гол.): 1. Громов В.А., 2. Смышляев В.С., 3. Благонравов А.И., 4. Новский И.П., 5. Бромлей Н.Н., 6. Николаевский Н.П., 7. Чебан А.И.

Председатель /А.Кустов/
Секретарь /В.Базилевский/

23 МАРТА. Чехов – Луначарскому⁹⁵.

Дорогой Анатолий Васильевич!

Считаю себя обязанным поставить Вас в известность о том, что произошло в нашем театре в связи с появлением последней статьи со стороны так называемой «оппозиции» в «Новом зрителе» – № 12.

Прилагаю эту статью и копии всех тех писем, которые я получил за это время. Кроме того сообщаю, что по требованию всего артистического состава сегодня состоялось в 3 часа дня экстренное собрание актерского цеха в присутствии Месткома и представителей Союза под председательством Тов. Кустова.

Копию резолюции также посылаю Вам.

Здесь же находится письмо автора вышеупомянутой статьи гр. Чупрова – присланное им в театр в феврале 1926 года при вторичном вступлении его в труппу⁹⁶.

Копия. Глубокоуважаемый Михаил Александрович!

Ввиду того, что уход мой из Театра, как и извещающее Вас об этом письмо было определено моей горячностью, но могло вызвать неправильное толкование, считаю нужным сказать Вам перед лицом театра, что самый театр я чту высоко и пренебрежения к нему уходом своим никак выказать не хотел, не высказывая и недоверия к руководящим. Меня систематически нагнетала та безработица, в которую я попал благодаря объективным причинам (болезнь и пр.), и это было причиной беспокойства и неудовлетворенности.

Теперь, изжив эти чувства, я прошу Вашего и Правления театра согласия на возвращение меня в «отеческое лоно», причем, во избежание кривотолков, считаю нужным заявить, что ни на какое особенное положение в театре я не претендую.

/Чупров/

Дорогой Анатолий Васильевич⁹⁷.

Мне хотелось бы неофициальным путем вручить Вам мою официальную докладную записку. Но, зная, как Вы заняты, ни я, ни мои товарищи, являющиеся представителями труппы и вполне солидарные с моими действиями, не решаемся отнять у Вас хоть немного времени. Тем более что, по наведенным справкам, Вы сегодня не будете в Наркомпросе. А мне хотелось бы не откладывать вручения Вам записки.

Поэтому я направляю ее с этим письмом к Вам.

Глубоко преданный Вам: /М.Чехов/

23 МАРТА. ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО т. Чупрову⁹⁸.

На его статью в № 12 «Новый Зритель» – от 22-го марта 1927 года – «Настало время».

Вы озаглавили Вашу статью «открытым письмом к... Советской общественности».

Одной из единиц этой общественности являюсь – я.

Вы ждете отклика на Вашу статью, считая напечатание ее своим гражданским долгом. Этот же гражданский долг повелевает мне критически отнестись к Вашему так наз. открытому письму.

Начинаю со структуры Вашего письма, разделяя его на абзацы.

Абзац первый: Вы пишете: «Мне известно» и т.д.

О чем же идет речь в этом абзаце? А о том, как Вас обидел Художественный совет, назначив на роль Гоша – в пьесе «Взятие Бастилии» – А.И.Благодрава, а не Вас.

Мне представляется, гр. Чупров, что вместо Ваших предположений о такой замене лишь потому, что т. Благодрав является Членом Худ. Совета, Вам надлежало бы до апеллирования к общественности, обратиться к Худ. Совету за разъяснениями и тогда лишь только обращаться к общественному суду.

В подобных вопросах чисто личного характера, затрагивающих действительно общественные интересы, где не малую роль играет специфическое актерское самолюбие, необходимо полное самообладание и строгая объективность.

Этого у Вас нет. Ваш перечень ролей Благодрава и Ваших служит лучшим доказательством Вашей, мягко выражаясь, необъективности.

Как конь, закусивший удила, Вы несетесь дальше в следующем абзаце втором: «Может быть, вопрос решается проще...» и т.д. И, не сходя с пути предположений, здесь в этом абзаце Вы затрагиваете, грубо и беззастенчиво, честь и доброе имя человека и талантливейшего артиста.

Вы, дорожающий Вашим мелким самолюбием, топчите и забрасываете грязью имя, созданное годами упорного труда и признанное общественностью далеко за пределами Москвы, – где Вы являетесь на общественной арене пока еще бесконечно малой (выражаясь алгебраически) величиной. Вы, не особенно разбираясь в полемических приемах, прибегаете к крылатым словечкам демагогического пошиба, именуя Худ. Совет «аристократической семейной кастой», члены которой состоят мужьями «маститых актрис».

Ведь этой пошлой трескучей фразой задеты личности в своем интимном и сокровенном «я», вторжение в которое недопустимо для мало-мальски порядочного человека. Вы не остановились даже перед этим. Не сомневаюсь, общественность оценит эту Вашу культурность по заслугам.

Для Вас все средства хороши, и взяв камертоном пошлый тон, Вы силу своей злобы сосредоточиваете на одном лице – М.А.Чехове.

Далее Вы пишете: «Воздуха нет, и дышать нечем! Какой смрад, кошмар и ужас!»

Действительно, смрадом, кошмаром и ужасом веет от этого Вашего письма.

Не общественности Вы служите, а самому себе и тем, кто стоит за Вами: Вам нужен скандал, посредством которого Вы по своей близорукости надеетесь в мутных водах его выплыть на, увы, недосыгаемые для Вас высоты служения чистому искусству.

В Вашем т. наз. «открытом письме» достаточно материала, чтобы привлечь Вас к уголовному суду за клевету, рассыпанную в этом письме под флером гражданского возмущения.

В дешевом пафосе Вы восклицаете: «Наша общественность не может отринуть и игнорировать *правдивого* обличающего голоса. Она откликнется».

Я откликнулся, и до посылки этого письма Вам постараюсь сделать его достоянием тех групп театра, в которых вращаюсь я.

Резоль, Бухгалтер МХАТ 2.

Общему собранию актерского цеха МХАТ 2-го

23-го марта 1927 года.

Гражданин М.П.Чупров в своей статье «Настало время» «ждет откликов общественности».

Выражая мое глубокое уважение почтенному Собранию, прошу принять прилагаемое при сем «открытое письмо» – на имя гр. Чупрова, как ожидаемый им отклик.

С глубоким уважением

Бухгалтер МХАТ 2-го

24 МАРТА. Возмущены гнусной статьей Сочувствуем Оскорблены за вас *Зрители*⁹⁹.

24 МАРТА. Редактору «Нового зрителя»¹⁰⁰.

Уважаемый товарищ редактор!

В течение настоящего театрального сезона группа актеров МХАТ 2-го неоднократно выступала – как в самом театре, так и вне его – с дискредитирующими и порочащими в общественном мнении МХАТ 2-й и его руководителя заявлениями. Они нашли свое завершение в появившемся в № 12 «Нового Зрителя» открытом письме артиста МХАТ 2-го Чупрова, адресованном Мосгубрабису и Советской общественности.

Дирекция МХАТ 2-го не сомневается в том, что здоровая советская общественность всегда сама сумеет определить свое отношение к МХАТ 2-му и его руководителям, общественное дело которых всегда на виду.

Но письмо артиста Чупрова содержит в себе ряд тягчайших обвинений по адресу руководителей МХАТ 2-го. И это вынуждает Дирекцию выступить с открытым протестом против приемов, безответственно порочащих имя и честь людей, возглавляющих большое общественное дело и несущих за него полную ответственность.

Мы обращаемся к советской общественности с просьбой произвести свой беспристрастный и авторитетный суд.

Директор МХАТ 2: /М.Чехов/

Члены Дирекции: /И.Берсенев/ /В.Готовцев//В.Подгорный/
/Б.Сушкевич/

24 МАРТА. В «Рабочую газету»¹⁰¹.

Уважаемые товарищи!

По поручению собрания актерского цеха МХАТ 2-го считаем своей гражданской обязанностью довести до сведения редакции «Рабочей газеты», что в связи с появлением в № 12 журнала «Новый Зритель» письма артиста Чупрова, порочащего МХАТ 2 и его Руководителей, – вчера, 23-го марта, было вынесено Постановление, которое при сем прилагается.

Гр. Редактор!

Благоволите напечатать нижеследующее:

По поручению общего собрания актерского цеха МХАТ 2-го сообщаем, что семьюдесятью голосами из семидесяти восьми присутствующих на собрании принята следующая резолюция:

Собрание цеха актеров МХАТ 2-го, созданное в связи с появлением в печати письма гр. Чупрова – 23/III-27 г.

Постановляет:

1) Рассматривать выступление гр. Чупрова в печати как продолжение разлагающей линии так называемой «оппозиции».

2) Признать необходимым выступить в печати с ответом на инсинуации и клевету на МХАТ 2-й, его руководителей и отдельных работников, избрав редакционную комиссию из 7 человек.

3) Констатировать абсолютную невозможность работы с группой так называемой «оппозиции».

4) Просить Союз услышать голос актерского цеха и учесть это обстоятельство в его дальнейшей тактике по отношению МХАТ 2-го.

Председатель /Кустов/

Секретарь: /Базилевский/

Члены редакционной коллегии, избранной актерским цехом: /Николаевский/ /И.П.Новский/ /В.А.Громов/ /А.И.Благодаров/ /А.И.Чеван/
/Н.Н.Бромлей/.

24 МАРТА. Записка председателю Рабис Ю.М.Славинскому¹⁰².

Глубокоуважаемый Ювенал Митрофанович!

По поручению экстренного собрания актерского цеха МХАТ 2, имевшего место вчера, 23-го с. марта, считаем себя обязанными довести до Вашего сведения весь появившийся за вчерашний день материал, являющийся откликом как на все выступления так называемой группы «оппозиции», так и последней статьей в № 12 журнала «Новый Зритель» гр. Чупрова.

Выделенная общим собранием Редакционная Коллегия:

24 МАРТА. В.Попов – Чехову¹⁰³.

Дорогой Миша!

Ввиду того, что отсутствие моей подписи под письмом, адресованном тебе большинством моих товарищей, может быть тобою истолковано в том смысле, что в переживаемые теперь тяжелые дни нашим театром я не с тобой и не с большинством, я и хочу написать тебе несколько пояснительных строк.

Миша! Ты знай, что я полон глубокой благодарности за все то, что я получил от тебя. Ты знаешь, с каким я восторгом впитываю в себя твою игру, как жадно черпаю от тебя вдохновение и подъем, как я благодарен тебе за моральную поддержку в минуты моего отчаяния и растерянности (Петербург 924 г.¹⁰⁴) и вообще за твою постоянную ласку.

Ничто не может ни на минуту поколебать меня в том, чтобы сказать тебе ясно, просто, ото всей души, искренно, что я пойду с тобой, дорогой Миша!

Я вполне согласен, что группа 7-ми (8-го же я совсем не считаю, потому что у него не все винты дома*), что они причинили слишком много горя нашему театру и, конечно, они должны быть ответственны за него. Но все же совесть моя не позволяет мне моим товарищам, преступление которых как бы тяжело ни было, подписать крайнюю меру наказания, когда с некоторыми из них я провел вместе часть моей жизни. Повторяю, однако, что это мне не мешает с открытой душой еще раз заверить тебя, дорогой Миша, что пойду за тобой и с удвоенной энергией, с большей требовательностью к самому себе и верой в тебя буду работать.

Твой *Вл.Попов*

*Прости, что я так неграмотно определяю поступок Чупрова.

25 МАРТА. Дорогим и любимым М.А.Чехову и всем оскорбленным отвратительной инсинуацией гр. Чупрова¹⁰⁵.

«Настало время» озаглавлена статья.

Настало время, скажем и мы, поднять голос публике.

Недопустимо, чтобы какой-то бездарный актер (да простит нам гр. Чупров, – публика тоже может «сместь свое суждение иметь») возводил чудовищную клевету на всех лучших актеров прекрасного театра.

Еще менее допустимо органу печати воспроизводить такой пасквиль.

Мы твердо уверены, что Союз, пресса, другие театры и просто публика (а ведь нас тысячи) сумеем отстоять лучший Московский театр и своих любимых художников от подобных выходов.

Телицына, В.Бенинг, Обухов, Ювалова, Данилова, Е.Рахманова, С.Галоголев, А.Никитина, М.Кастровская, А.Казакон, Н.Сабинина, М.Дубровский, Е.Полева [и 4 подписи нрзб.]

25 МАРТА. Н.Ф.Комиссаржевский – Чехову¹⁰⁶.

Многоуважаемый Михаил Александрович!

Глубоко возмущенный теми выпадами, которые позволили себе

в отношении Вас и Вашего театра хулиганствующие бездарности, я не могу не выразить Вам своего искреннего сочувствия, так как ясно себе представляю, какой тяжелый осадок должен получиться у Вас на душе от подобных переживаний.

В таком большом художественном деле, как Ваш театр, не может не быть трений, конечно, но не должно быть низости и гнусного интриганства, коим, казалось бы, нет места там, где люди сплочены художественным горением.

Позвольте мне присоединить мой скромный голос к тому сочувствию, коим полны все интересующиеся Вашей творческой работой и наслаждающиеся ею и сердечно пожелать Вам сил и удачи для борьбы до полной победы. Ваша огромная культурная работа нужна русскому искусству, и никакие интриги не смогут затемнить яркость Ваших достижений.

Искренно уважающий Вас

Ник. Комиссаржевский

25 МАРТА. М.Н.Мейчик – Чехову¹⁰⁷.

Глубокоуважаемый Михаил Александрович!

Позвольте мне выразить Вам свое сочувствие Вашему горю – потому что я считаю большим горем то, что автор гадкого и бездарного «письма в редакцию» имеет хотя бы формальное право именоваться «артистом МХАТ 2-го».

Хочется надеяться, что будет наконец положен предел таким «революционным в театральном смысле» выступлениям, не имеющим под собой другой почвы, как уязвленное самолюбие маленького человека, и мешающим планомерной творческой работе тех, кто на это имеет право.

С горячим приветом Вам и Вашему театру

Марк Мейчик

25 МАРТА. Протокол собрания вокального цеха работников МХАТ 2-го¹⁰⁸.

Присутствовало: 23 человека.

Председатель: В.Д.Зайцев.

Секретарь: С.Б.Васильев.

Повестка дня:

1. Доклад делегата цеха о собрании актерского цеха 23/III.

2. Обсуждение открытого письма М.П.Чупрова, помещенного в № 12 «НЗ».

1. Доклад делегата В.Г.Крепкогорского о состоявшемся 23/III Собрании актерского цеха н/театра, где разбирался вопрос о текущем моменте в театре и об открытом письме М.П.Чупрова, помещенном в № 12 «Нового зрителя».

Г.Н.ДУРАСОВА – делает краткий содоклад, в конспективной форме обрисовывая состоявшееся собрание актерского цеха, но, по разъяснению председательствующего, оказывается, что протокол находится в печати и зачитан быть не может.

Н.И.Шеломенцев – считает необходимым указать о платформе оппозиции. На данный вопрос председатель отвечает, что для него странным кажется, что на собрании актерского цеха Месткому даже не известна платформа «оппозиции» и лично председательствующему также о платформе «оппозиции» известно только из печати, как то беседы с Л.А.Волковым, А.Д.Диким и т.п. материалов.

А.С.Свешникова – характеризуя оппозицию и сопоставляя М.А.Чехова и с ним всю труппу с одной стороны, с другой – «оппозицию» во главе с А.Д.Диким, считает, что выбора быть не может и, по ее мнению, вокальная часть может идти только за М.А.Чеховым и его группой.

Е.Н.Зарахани – Я не знаю, как мужчины, но вся женская часть вокального цеха целиком идет за группой М.А.Чехова.

Е.И.Епанешникова – говорит, что МХАТ 2-й родился из 1-й студии МХАТ, создателями которой был М.А.Чехов и подавляющее большинство его группы, а уж никак не группа «оппозиции», которая целиком состоит из людей, пришедших позднее, также отмечает, что как 1-я студия МХАТ, так и сам МХАТ 2-й всегда пользовались и пользуются у Москвы колоссальным доверием, и в данное время мы не должны верить той лжи, которая выплескивается оппозицией.

Н.И.Шеломенцев – считает, что вопрос стоит особо остро, что сейчас происходит генеральное сражение, и когда две стороны борются, то вокальный цех не имеет права быть где-то посредине, а обязан примкнуть или к одной стороне или к другой. Мы как художники должны идти туда, где искусство и где правда, и мы считаем, что это на стороне М.А.Чехова и его группы, поэтому вопрос ясен – идти с М.А.Чеховым.

А.С.Свешникова – также считает невозможным в этой серьезной борьбе быть в стороне.

Еще раз заслушивается текст резолюции, принятой актерским цехом.

2. Вносится предложение прекратить прения и присоединиться целиком к резолюции актерского цеха.

Принимается единогласно.

2. Вносится предложение выразить М.А.Чехову сочувствие в этот тяжелый момент жизни театра.

Принимается единогласно.

Председатель /В.Зайцев/

25 МАРТА. Протокол собрания в помещении МХАТ¹⁰⁹.

Присутствовали: К.С.Станиславский, И.М.Москвин, Вс.Э.Мейерхольд, А.Я.Таиров, З.Н.Райх, М.А.Чехов, И.Н.Берсенева, В.В.Готовцев, В.А.Подгорный, В.С.Смышляев, Б.М.Сушкевич.

Председательствовал – К.С.Станиславский.

Обязанности секретаря исполнял – В.А.Подгорный.

1. Слушали: Письмо артиста МХАТ 2-го М.П.Чупрова, помещенное в № 12 «Нового зрителя», адресованное Мосгубрабису и советской общественности.

Постановили:

1. Признать необходимым, не входя в рассмотрение происходящих в МХАТ 2 и вокруг него событий, обратиться в периодическую печать за подписью присутствующих на собрании руководителей: Моск. Худ. Ак. Театра – К.С.Станиславского, Театра им. Вс. Мейерхольда – Вс.Э. Мейерхольда, Моск. Камер. Театра – А.Я.Таирова, с письмом следующего содержания:

Письмо в Редакцию.

Уважаемый г. Редактор.

Не откажите в любезности поместить в Вашей газете нижеследующее письмо:

«Мы ознакомились с письмом артиста МХАТ 2 М.П.Чупрова, помещенным в № 12 «Нового Зрителя», и крайне удивлены, 1) что Редакция «Нового Зрителя», помещая письмо Чупрова, своевременно не запросила ответа на него со стороны МХАТ 2-го; 2) Что, не помещая одновременно писем обеих сторон, Редакция «Нового Зрителя» сочла возможным напечатать письмо Чупрова без всякой редакционной оговорки.

Мы не можем не отметить, что художественная работа МХАТ 2-го, имеющего крепко спаянный коллектив, руководимый таким выдающимся артистом, как М.А.Чехов, тормозится возникшим в Театре конфликтом – и потому мы с нетерпением ждем скорейшего его разрешения в соответствующих инстанциях.

Народный Артист Республики: /К.С.Станиславский/

Народн. Арт. Респуб.: /В.Э.Мейерхольд/

Заслуж. Арт. Госакт.: /А.Я.Таиров/»¹¹⁰.

2. Сообщение МХАТ 2-го, в лице присутствовавших на совещании представителей его, о систематической травле театра со стороны отдельных его членов в течение всего настоящего сезона.

3. Резолюцию, принятую общим собранием актерского цеха МХАТ 2-го от 23/III в связи с выступлением Чупрова в печати.

Председатель: *К.Станиславский*

Секретарь: *В.Подгорный*

26 МАРТА. Сон в мАРТОВСКУЮ НОЧЬ. *Заметка в стенгазету*¹¹¹.

«Странные бывают, мой друг, мозговые рефлексy, вызывающие те или иные сновидения после пережитого за день... Как эти сновидения не отвечают действительности; но вместе с тем имеют некоторую, порою фантастическую связь с событиями иногда далекого прошлого, а тогда только что совершившегося факта!»

Так начал свою беседу зашедший ко мне приятель, редко посещавший меня, и продолжал:

«Был я перед этим сновидением, которое хочу рассказать тебе, на общем собрании акт. цеха МХАТ 2 по поводу знаменитого в летописях театра «Открытого письма» Чупрова и затем, на другой день, в этом же театре на пьесе Эсхила «Орестея». Пьеса мне нравится, правда, она несколько скучновата и не особенно динамична, но, в общем, оставляет

цельное и глубокое впечатление. Отдельные монологи и сцены иногда поразительны, например, сцена изгнания Аполлоном из храма Эриний, – какою силою и величием звучат слова Аполлона, обращенные к ним:

Подите вы из храма моего,
Иначе же стрелой позолоченной
Я в вас метну крылатою змеей,
И вы изрыгните потоки черной крови... и т.д.

И много, много еще хороших мест!

В общем, «Орестея» взволновала меня, сердце учащенно билось и мозг мой усиленно работал. Придя домой, я долго не мог заснуть, ворочаясь с боку на бок, – и потому заснул тревожным тяжелым сном... И снятся мне в беспорядочной непоследовательности то Аполлон, то Чупров, то Мельпомена, то оппозиция, о которой я слышал на собрании актерского цеха, то будто бы актеры, человек восемь, играют все вместе в одной и той же пьесе одну и ту же роль. Словом, чепуха невероятнейшая! Шум, крик и гам ужасный, так как все они говорят свои роли на разные лады (по талантам и способностям!). То будто бы кто-то кого-то душит... Тяжело!

Я чувствую сквозь сон, что голова моя горит, что это бред, хочу проснуться, избавиться от этого кошмара, я задыхаюсь и наконец просыпаюсь при словах Мельпомены, обращенных к этому сборищу: «Оставьте вы мой храм».

Рукопись этого этюда была найдена мной в фойе театра без подписи автора; решила переписать ее на машинке и опустить в убедительно зовущий ящик для рукописей – стенгазеты МХАТ 2-го «Реплика», авось напечатают.

Человек тоже без подписи.

Для Редакции: *А.Резголь*

26 МАРТА. А.В.Свешников – Чехову¹¹².

Дорогой Михаил Александрович!

Позвольте выразить Вам свое глубокое сочувствие и пожелать Вам силы и бодрости в этот тяжелый момент. Я верю только в Ваше искусство и иду только за Вами. Прошу присоединить мою подпись к протоколу Актерского цеха. Верю, что общественное мнение ценит в Вас не только гениального актера, но и руководителя МХТ 2-го, и также присоединится к резолюции актеров.

Преданный Вам *А.Свешников*

26 МАРТА. В редколлегию стенгазеты МХАТ 2-го¹¹³.

При сем препровождаем Открытое письмо труппы МХАТ 2-го для помещения его полностью в ближайшем № стенгазеты.

По поручению общего собрания цеха актеров МХАТ 2 члены редакционной коллегии: *Вал. Смышляев, А.Чебан, А.Благоднаров, В.Громов*

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО труппы Московского Художеств. Академич. театра Второго

Ряд лиц, принадлежащих к труппе МХАТ 2-го, взяли на себя труд в течение целого сезона позорить свой театр перед лицом общественности.

МХАТ 2-й до последних дней не считал возможным вступить в пререкания с этими своими товарищами на страницах печати.

Время настало теперь.

Театр заявляет:

Те, кто именуется оппозицией МХАТ 2-го, лгут, называя себя этим именем: эти люди не связаны между собой ничем, кроме личного недовольства. В устах этих людей высшие идеологические устремления являются профанацией, ложью и маскарадом. Театр не верит людям, для которых провозглашение идеи есть средство, а не цель.

МХАТ 2-й.

Театр вынес на своих сомкнутых плечах все бури великого десятилетия. Революция совпала с первыми годами его начинания. Революция не могла не войти в плоть и кровь театра. Все десять лет театр был насыщен идеологическими и художественными взрывами изнутри. В этом был его рост. Разногласия создавали горячий ритм его жизни, но внутренняя сплоченность театра охранялась страстно. Театр был горд глубиной, чистотой, правдой своих внутренних отношений. Лицо театра было чисто. Нашлись люди, осмелившиеся бросить в него грязью.

Дикий, Цибульский, Волков, Ключарев, Пыжова, Бибииков и Музалевский.

Деятельность названных лиц, разлагающая театр, имеет своим основанием мотивы личного свойства каждого из них. Отчасти это было недовольство оплатой их труда, отчасти тем, что не все они были взяты в гастрольную поездку весной 1926 года.

С начала текущего сезона группа пытается обвинить Правление театра в воровстве и бесхозяйственности. Точность и верность всех финансовых отчетов, представленных в Управление Госактеатрами и в Наркомпрос, положили на время предел этим безответственным нападкам.

«Оппозиция» меняет свой фронт, выбрасывает новые лозунги: театр объявлен ими упадочным, антиобщественным, мистическим и гнилым. «Оппозиция» требует «оздоровления атмосферы театра и приближения его к общественности» в согласии с нашим календарным днем».

На запрос театра, в чем они хотели бы осуществить свои новые лозунги, *единственно*, что они предложили на деле – постановку пьесы «Волки и овцы» Островского, но заявили, что никакого осуществления новых лозунгов они в этой работе выявить не предлагают. Театр недоумевал.

На общем собрании актерского цеха группу еще раз вызывают высказаться о своих желаниях и планах. В ответ – безмолвие. Недоумение театра переходит в уверенность, что лозунги, выброшенные этой груп-

пой, нужны им лишь вне театра и только как средства для спекуляции на общественном мнении.

М.А.Чехов.

Значение М.А.Чехова как художника бесспорно. После смерти Вахтангова наш коллектив избрал М.А.Чехова своим руководителем. К счастью и гордости нашей, Советская Власть подтвердила это избрание назначением М.А.Чехова ответственным Директором МХАТ 2-го.

В особую заслугу М.А.Чехову как общественному деятелю следует поставить глубину и остроту его отношения к общественным и этическим задачам театра во всей их широте.

Обвинения в антиобщественности.

Все безответственные обвинения, предъявляемые театру этой группой в его мистическом уклоне, в антиобщественности и упадочности репертуара и его трактовки – театр категорически отвергает.

Такого рода обвинения основаны на глубоком непонимании творческих процессов театра и того, что Советизация театра есть сложный органический процесс, а не агитационная фраза.

Чупров.

Кто такое Чупров?

Это артист МХАТ 2-го, написавший открытое письмо, помещенное в № 12 «Нового Зрителя» под заглавием: «Настало время».

Чупров в театре шесть лет. Из них он болел около двух лет.

Уходил из театра, затем вернулся, прислав в театр следующее письмо¹¹⁴.

Театр хорошо знает цену Чупрову как актеру. Он настолько слабо исполнял поручаемые ему роли, что в Заседании Художественного Совета его кандидатура на роль Гоша («Взятие Бастилии») была отвергнута единодушно. Это явилось достаточным для Чупрова поводом к написанию того неопрятного письма, какое он позволил себе предложить в Редакцию «Нового Зрителя» и которое Редакция «Нового Зрителя» позволила себе напечатать. Вот лицо этого человека, обвиняющего театр в «дневных художественных убийствах». За клеветническое же обвинение «чеховской политики» в самоубийстве сотрудника Верещагина (человека душевно неуравновешенного) и за наглое опорочивание внутренней жизни театра, Чупров ответит там, где подобного рода клевета получает надлежащий отпор¹¹⁵.

Все сказанное в этом письме мы, нижеподписавшиеся, берем на свою полную ответственность и ждем общественного ответа и суда.

По поручению общего собрания цеха актеров МХАТ 2-го –

Редакционная коллегия: А.Чебан, Вал. Смышляев, Н.Бромлей, И.Новский, А.Благодаров, В.Громов, Н.Николаевский

КОНЕЦ МАРТА. С.В.Гиацинтова – Н.-Д.¹¹⁶.

Многоуважаемый Владимир Иванович!

Я пишу Вам от своего имени и от имени Ивана Николаевича – мне очень хотелось самой написать Вам, и потому я взяла это на себя. Я хочу, чтоб Вы знали все, чтоб Вы нас услышали. Я знаю, что Вы все поймете. И скорей хочу все рассказать – Иван Ник. так мечется, так занят, что ждать у него свободного вечера уже не хватает терпения.

Владимир Иванович! Вот что произошло – у нас есть группа лиц, недовольных театром. Они не уходят, хотя их мало, а нас много. Они хотят изменить внутреннее устройство нашего театра. Вы подумаете – вот надо прислушаться, они указывают на ошибки, пусть резко, в нестойкой форме, но ошибки могут быть и их надо исправлять. Владимир Иванович! Как бы я хотела передать Вам в письме всю ту атмосферу лжи, зависти, интриги, в которой мы живем с самого начала этой осени. Ложь все – ложь их гражданские чувства и доблести, ложь – художественные несогласия, ложь все то, что они говорят для пропаганды своей группы. И эта ложь, наглая, вульгарная, грубая, она звучит сейчас в мире, – есть люди, которые ее слушают, с ней считаются. Я назову Вам имена нашей оппозиции: *Пыжова, Цибульский, Дикий, Волков, Музалевский, Биби-ков, Ключарев*. Все они объединены чисто личными причинами, и историю каждого я могла бы рассказать, думается, беспристрастно; хоть я и страстна, но силой воли и разума заставляю себя смотреть на все это вне нашей ненависти и борьбы – как будто я в этом и не участвую. Но, Владимир Иванович, в нас во всех действительно есть одна добродетель, воспитанная дорогим Художествен. театром, – мы любим свое дело, любим его так, что трудно передать это на словах. У каждого есть дела, в кот. он доказал, что театр для него дороже многого в личной жизни. И вот когда это чувство нагло поругивается, когда борьба, споры и ссоры печатаются в газетах, когда устраивается тяжба Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем по всем присутственным местам, когда Пыжова позволяет себе на вечерах держать речи при чужих людях (но выгодных в этом случае) о недостатках нашего театра и мнимых преступлениях наших; когда все, что за стенами, делается достоянием печати, толков и пересудов, – вот тогда загорается ненависть такая, равной которой я никогда не испытывала. Я постараюсь объяснить Вам и самой себе, откуда выросла вся эта оппозиция. Я назвала Вам их: все почти люди пришлые. Кого они, собственно, ненавидят, чего хотят? Говорят они о том, что у нас мало общест-венности, что на сцене нужна современность сегодняшнего дня, что Чехов и все мы погрязли в мистике. Сейчас мистика – модное слово. Это почва удобная. Надо только произнести «мистика» (почему? где? – это все равно), и газеты (конечно, не настоящие газеты) бросаются на это сло-мя голову. Чехов еще рта не раскрыл, а наши бегут предупредить – он это скажет с мистической точки зрения. Но мы занимаемся искусством, а не мистикой! Мы ищем художественных, а не мистических произведений, мы не можем и не хотим ставить бездарных пьес только потому, что они

написаны вчера или сегодня; но если есть что-то мало-мальски талантливое, мы ставим, мы готовим; но мы хотим заниматься театром, только театром, только искусством! Волков и Дикий в репертунке, обвиняя наш театр в отсталости, консерватизме, мистике, в несовременном репертуаре (главным образом), никак не могли назвать, что же за пьесы они-то, новаторы, предлагали и что за пьесы отверг Худож. совет. Потому что они ничего не предлагали, ничего не нашли и никогда этим не интересовались. Все ложь. Причины их борьбы совсем не здесь. Они меняют свои обвинения и клевету по мере надобности. Чем же они недовольны? Дикий прежде всего – талантливый режиссер и актер. Но почему, почему у современного актера такая дешевая, маленькая мерка для таланта?!¹¹⁷ Почему все так ограниченно-самодовольно? Дикий поставил некоторые вещи хорошо, некот. очень плохо. Играл роли очень хорошо и посредственно¹¹⁸. Почему же он гений и первый человек в Москве? И что в нем признавать? Талантливого человека? Мы и признавали всегда, потому и держали этого *глубоко бесчестного и непорядочного во всех отношениях человека*. Но вождем он быть не может и рядом с Чеховым стоять не будет. Уже по одному тому, что Чехов весь в работе – он учится сам, он добывается, ищет – он как художник и как человек растет на глазах, и мне неловко и смешно, когда люди, знавшие его несколько лет тому назад и сохранившие о нем представление, каким он был тогда! *Рядом с ним интересно жить в театре!* Дикий завидует славе Чехова. Потом он хочет быть в Правлении, хочет быть если не самым главным, то одним из них. Волков: я не могу его определить в двух словах. Я считаю его неумным. Вот как Достоевский определяет (кажется, в «Идиоте»), что есть большой и маленький ум – так большим умом он никогда не может похвастаться. Может быть, он немножко более культурен, чем Дикий, он хитрый, и ему подсказывает хитрость, где и как надо сказать. Он как женщина борется – он царапается. Думаю, что в нем не просто подлость, а истерическая подлость. *Какая-то тихая, внутренняя истерика*. Он может говорить тихим голосом, взгляд у него печальный, движениями он неизменно на всю жизнь подражает Вахтангову. Говорит он мягко и нарочито просто. Но то, что он говорит, так нагло, что страшно его слушать. У него цель жизни – разрушать учреждения, в которых он служит. Он разрушил Студию Вахтангова первого состава¹¹⁹, свою же студию «Синюю птицу» подвел под суд¹²⁰. К нашему театру он всегда относился чрезвычайно недоброжелательно: говорил, что болен, и срывал спектакли, а сам в это время уезжал куда-нибудь.¹²¹ Он все хотел, чтобы его перевели в центр. группу нашу, и его хотели перевести (это относительно жалования). Но всякий раз он тут же сорвет спектакль, сочинит себе болезнь, вдруг требовал, чтоб Азарин, несколько раз игравший «Блоху» и спасший этим спектакль, не мог больше играть никогда, потому что это ему, Волкову, невыгодно. И благодаря всем этим выпадам переход его снова откладывался. Это причина его недовольства. И еще глухая ревность к Чехову. В нем вообще всегда живет ненависть.

Мы, по наивности, очень долго с ним возились – до весны прошлого года, всячески рассеивали его подозрения, обиды, помогали в его начинаниях. Когда-то он мечтал о «Снегурочке» – мы сами предложили ему актерский состав очень крепкий, он стал работать, и очень скоро всех нас бросил. Когда Вы советовали его заменить в «Люби – книги золотой», это мы, актерский состав, умоляли дать ему попробовать еще – мы его прямо за уши вытаскивали¹²². В прошлом году он замечтал о «Волках и овцах». Как режиссера его никто, в сущности, не знает, и ему предложили показать свою работу, дав ему состав, который он просил, и часы и место для занятий. Кроме того Михаил Александр. просил меня принять участие в режиссерстве – Волков на это охотно пошел. Я особенно много хлопотала об этой пьесе, потому что еще заботилась в то время о хорошей роли для Пыжовой. Потом расскажу Вам судьбу этой постановки. У Волкова обида, что он пришлый, а не свой, честолюбие – огромное, но и трусость есть – я убеждена, что Волков отказался бы быть в Правлении – велика ответственность, лаять из-за угла куда легче. Музалевского Вы совсем не знаете. И я тоже. Он совсем чужой, крайне невоспитанный, грубый, громадный (ростом) человек. Играет он очень много и далеко не все хорошо, жалованье получает хорошее. Когда он поступал к нам (благодаря настояниям Ивана Ник. и Сушкевича), то Лаврентьев и актеры Александринки говорили нам¹²³, что негодяй, но мы не обратили должного внимания на эти слова – уж очень дружно все его определяли¹²⁴. Музалевский говорит всем, что до болезни ненавидит Берсенева. Это очень загадочно. Он знает и этого не скрывает, что роли свои он в большинстве случаев получал благодаря Ивану Ник. – может быть, из-за этого и ненавидит? Ну, а остальных за что? Не знаю. Бибиков и Цибульский – об этих сразу. Оба бездарны. Бибиков глуп, хочет играть большие роли, а играть их не может. Хочет быть переведен в труппу, а перевели двух его друзей и сверстников, более талантливых, а его оставили в сотрудниках¹²⁵. Цибульский же все играет плохо и потому постепенно у него берут все роли. Ключарев и Пыжова. Очень трудно говорить о них. Принято так объяснять – Ключарев любит Пыжову, он слабохарактерен и делает неблагоприятные поступки под чужим влиянием. Я не верю в это. Может быть, я злее других, но я до такой степени не выношу слова «бедный» по отношению к Ключареву, что мне это всегда кажется гнусной сентиментальностью. Он председатель месткома и широко пользуется своим общественным положением и различными приемами борьбы. Пыжова была мне очень дорога и близка. Но один глаз у нее светлый, другой темный. И душа ее делится на две половины – одна хорошая, другая совершенно черная. Ей всегда хочется быть первой. Приехала она из-за границы¹²⁶, когда мы уже репетировали «Петербург» Андрея Белого, и я получила с весны роль Софьи Петровны. Ей безумно хотелось ее играть, но она крепилась долго, долго боролась с собой и ко мне была вполне прилична. Пробыв за границей долго, она как-то отстала от жизни нашего театра. Произошли за это время перемены, образовалась тесная дружеская груп-

па вокруг Чехова. Может быть, она чувствовала себя одинокой, хотя мы относились к ней внимательно и нежно. А я и вообще любила ее. Как-то, во время репетиций, она спросила меня, как я отнесусь, если она тоже будет готовить «Петербург». Я сказала ей, что отнесусь плохо. Когда уже сдать работу, тогда что же делать, но пока репетирую – неприятно. Но разве есть на свете актриса, которая радовалась бы дублерству, получив роль после двух лет ничегонеделания. Да и вообще – это может радовать? Меня – нет. Я могу благоразумно этому подчиниться, и только. Пыжова не стала готовить роль, но очень ко мне изменилась. После этого она получила роль в «Евграф» – хорошую и большую, но ей хотелось играть дурасовскую роль¹²⁷. Она репетировала хорошо. Впереди ей предстояли «Волки и овцы». Она прекрасно знала, что я изо всех сил помогала, стояла за эту постановку (я ведь не в Худ. совете, но ведь помимо всего, можно помогать или мешать). На роль Глафиры рвалась и Корнакова, вернувшаяся к нам¹²⁸, но мы отстаивали Пыжову. Подошла весенняя поездка – Пыжова ни в чем не была занята, кроме дублерства Дурасовой в «12-й ночи» и в «Потопе». «Потоп» они играют одинаково, «12-ю ночь» Дурасова играет в тысячу раз лучше. Пыжову не взяли. Не взяли и Смышляева, Афонина, Гейрота, многих из молодежи, а главное, за это сокращение стоял сам предместком Ключарев¹²⁹. Сначала она промолчала, но ее не пустили за границу, и тогда она написала в Правление какую-то странно-нахальную записку – что ее обстоятельства изменились и пусть ее возьмут в поездку. Ее не взяли, она подала жалобу в Местком, и под предводительством Ключарева началась целая история¹³⁰ – его роль лживая и подлая в этом, и он не «бедный». Очевидно, с поездки и началось объединение недовольных. Уже весной, когда мы уезжали из Ростова, были гнусные выступления Волкова, Дикого, Музалев. и Ключарева по поводу поездки и денег и т.д. Надо сказать, что поездка была и материально и художественно больше чем удачна и дезорганизовать группу не могла – условия были исключительны. Вся же эта компания пила без просыпа, а Музалевский ходил с перевязанной головой, пьяный и громадный. Дикий в Тифлисе играл «Сверчка» в таком пьяном виде, что я его боялась, как на улице хулигана. Осенью все шло невероятным темпом. Они не стеснялись никакими средствами, и дышать в театре тяжелей с каждым днем. Пыжова смотрит на всех уже только одним черным глазом, и не хочется повторять ее слов и рассказывать о ее поступках. «Волки и овцы» сорвались. Я первая ушла, после – Бирман, Попова, Невельская, Шахалов, мотивировав уход невозможностью работать с ними, пока не разрядится атмосфера в театре (в это время уже были их выступления в газетах, реперткоме, они подзуживали рабочих и молодежь на Правление и распространяли слухи о нечестности Правления). Ездили представители тех и других к Луначарскому, без конца все разговаривали, но конкретных их требований я не могу Вам передать, потому что их нет. Вообще желание, чтобы не было мистики (которой нет), чтоб ставились пьесы на злобу дня (которых нет, потому что бездарные пьесы не для нашего театра). Это туманные

требования, которые говорятся. Да – еще чтоб в Худож. совете были лица не из театра – обществен. деятели и т.д. Но кто именно, они не указывают. Желания, которые не говорятся: подмочить репутацию правления, сместь Чехова, в мутной воде всплыть на поверхность, получать больше всех жалованья – как можно больше, очень, очень много! И главное – играть роль, шуметь, обращать на себя внимание. Все зашло так далеко, что вместе нам нельзя работать. Союз нам нисколько не помогал охранять театр. Чехов решил уйти, если ему не помогут в их удалении. Мы, труппа, тоже. И поверьте, что это не легкомыслие, не актерский легко возбудимый и быстро гаснущий темперамент – целую зиму мы изживали это и поняли – все, все лучше, чем это дикое, ненормальное положение: ненавидя их, быть связанными с ними тем делом, кот. они разрушают вполне сознательно. Предложили им было найти себе пьесу, взять актеров, которые в них верят, правление обязалось дать им средства, время и место. А они должны весной показать работу Правительству, прессе, всем, кому хотят, – если это новое течение удовлетворит всех и если оно действительно новое – пусть им находят помещение, труппу, ну, пусть отнимут у нас театр – но разделят нас наконец, и главное, будут судить по делам, а не по словам. Они от этого, конечно, отказались на том основании, что их мало, а к ним актеры труппы работать не пойдут. А кроме того они заявили, что нового направления у них совсем и нет. Это заявление было сделано не у Луначарского, а в МХАТе 2-м, перед изумленным Художеств. советом. Владимир Иванович! Больше не стало сил жить, как мы жили эту зиму. Ведь репетиции шли от скандала до скандала, ведь это чудо, геройство, что у нас было три постановки и кончается четвертая¹³¹. Но силы иссякли. С Цибульским раскланяться уже для всех стало невозможно. Конечно, и среди нас есть пташки, кот. порхают, ничего не понимают, да и не хотят понять – ведь понимать опасно и страшно. Поняв, надо действовать. Поняв, увидишь, что театр разрушается. Но и эти пташки (Вл.Попов) полетят стремглав за Чеховым.

Вы теперь спросите меня – что же, нет разве и у Вас недостатков, разве и Вы не можете быть виноватыми перед этими людьми? Есть недостатки, Владимир Иванович, и можем быть виноватыми, но я повторяю – мы грудью отстаиваем свое *дело*, а разве все мы между собой такие друзья? Разве все любят друг друга? Конечно, нет. Но все мы, плохие и хорошие, глупые и умные, – все мы солдаты одного войска, *вместе* любим одно – театр, и потому мы сильны и *правы*. Конечно, и у Михаила Александровича есть, вероятно, большие недостатки: прежде всего он не умеет требовать – если кто-то заинтересовался тем, во что он верит и чего хочет, он сразу принимает его. Если кто-то не верит – он убеждать не станет, а будет ждать. Но особым терпением он не отличается, он подождет, да и перестанет им интересоваться. Чехов не умеет скрыть при этом ничего и никогда. Чехов весь полон исканием актерской техники – голоса, жеста, у него свой подход к дикции, к работе над образом, и, как всегда, когда человек во что-то верит и чего-то хочет, у него сразу появляются

враги. Чехова какой-то особенной любовью любят люди и все ждут от него чудес, а ведь он «свой», сверстник, товарищ, как же смел он сделаться таким. За то, что он свой, а вместе с тем знаменитый, и ненавидят его в своей вульгарности Дикий и Волков. Теперь Берсенева. Ведь Вы же знаете его; в своей труднейшей задаче, в таком невероятно трудном деле, как ведение театра вне стен этого театра – он, конечно, талантливее всех, шире всех, у него есть что-то европейское, смелое, ничего кустарного, семейного, неряшливого. Казалось, за это надо бы ценить. Но то, что он дружно работает с Чеховым и они составляют как бы одно – это такая сила, которую перенести трудно. По актерской этике их непременно надо посорить. Этим занимался Дикий еще в прошлом году – все уговаривал «бросить» Чехова. Еще: Берсенева не был в 1-й Студии, значит, что же – пришел и кого-то опередил? Это тоже не годится. Еще: соединил Чехова с Сушкевичем. Но есть и действительные недостатки. Я их прекрасно знаю. Он наживает много врагов своей какой-то небрежностью к людям – наряду с большим вниманием, у него бывают невидящие глаза и отсутствующий голос. Он горяч и самолюбив, но, странная вещь, он слышит хитрым человеком, но я *простодушнее не видала – его очень можно обмануть какой-то ласковостью, которую он очень ценит*¹³². Я раньше наблюдала за тем, что за мелочами он вдруг терял важное: начинал идти к цели и вдруг, во время пути, сбивался в сторону незаметно, продолжая кипеть, клекотать, а для чего? Потеряно. Но как прекрасно он излечился от этого! А какой у него заразительный азарт в жизни и в деле. Теперь Сушкевич – он пережил тяжелый для своего самолюбия период – он никак не мог примириться со всеми обстоятельствами, изменившими его положение в Студии¹³³. По благородству своему он никак не мог втянуться в какие бы то ни было дрязги и составлял свою собственную партию с Надеждой Николаевной. И вдруг он начинает увлекаться тем, что говорит Чехов, признает его художествен. влияние и дружно работает с Иваном Николаевичем. Сушкевич искренен, смел, прям и умен, но кроме этого он упрям и вместе с тем от мягкости немножко и распускает трупку – Волковы и садятся ему на шею.

Я долго не посылала Вам этого письма – за это время появилась гнуснейшая статья Чупрова, восьмого члена оппозиции, нашего неталантливый сотрудник. Это была последняя капля. И теперь пошли заседания, причем оказалось, что нас, труппы, 70 человек, – все сплотились в такую силу, действуют с таким воодушевлением, что я не верю, что 8 человек (нас всех 78) могут развалить такое в конце концов здоровое учреждение. Ведь разве мог бы организм больной продолжать-таки работать и сейчас – мы не только кончаем постановку («Смерть Грозного»), мы начали две новых («Взятие Бастилии» Ромена Роллана и «Бабы сплетни» с «Любопытными» Гольдони) да еще занимаемся с нашей молодежью и днем и даже ночью, после спектаклей, чтобы воспользоваться сценой. Это же доказательство силы, правда? Теперь в дело вступился ЦК Рабис, нам назначают арбитражную Комиссию¹³⁴, которая, наверное, все скоро

разреши́т. Все театры выражают нам свое сочувствие и оказывают моральную поддержку. После статьи Чупрова в театр летят пачками письма, телеграммы от публики, вчера, после спектакля, кричали «Да здравствует МХАТ 2-й» и Чехову бросили цветы с запиской «Долой Чупровых, даешь Чехова в массы». Мы весь год воздерживались от всяких газетных выступлений, никак не защищались, но теперь написали от труппы (от всех 70) письмо, и скоро оно появится. Все это очень и очень тяжело, но все близится к концу.

Если Вы хотите – я напишу Вам все, что произойдет¹³⁵.

Пожалуйста, передайте от меня и от Ивана Николаевича наш самый сердечный привет Екатерине Николаевне¹³⁶.

С.Гиацинтова

КОНЕЦ МАРТА. Н.А.Венкстерн – Чехову¹³⁷.

Глубокоуважаемый Михаил Александрович!

Прочтя в журнале «Новый зритель» возмутительное письмо актера Чупрова, имеющее целью дискредитировать в глазах общества дорогой для всех театр, считаю своим долгом высказать глубокое негодование. Я уверена, дорогой Михаил Александрович, что все московское общество, все друзья театра, все имевшие счастье так или иначе соприкоснуться с Вашей работой, единодушно поддержат Вас в тот момент, когда люди, чуждые любви к искусству, во имя личных, мелких побуждений стремятся подорвать ту прекрасную, глубокую художественную работу, которую мы давно и горячо любим.

Я знаю, как силен и жизнен театр, я знаю, как глубоко связан он с зрителем, как он необходим в культурном строительстве, и потому уверена, что никакие клеветы, как бы они ни рядились в форму гражданского протеста, не в силах нанести ущерб той работе, которая была всегда образцом глубокой и бескорыстной любви к искусству.

Примите, дорогой Михаил Александрович, выражение моего глубокого уважения и искреннего сочувствия.

Н.Венкстерн

КОНЕЦ МАРТА. Просим печатать без сокращений и с полным перечнем фамилий подписавшихся или не печатать совсем¹³⁸.

Уважаемый товарищ Редактор!

Ввиду того, что в своих выступлениях, завершившихся выступлением Чупрова в «Новом зрителе» № 12, группа т.н. оппозиции в нашем театре неоднократно оперировала именем молодежи МХАТ 2-го, якобы защищаемой ими, просим Вас не отказать в напечатании нижеследующего письма.

Мы, молодежь МХАТ 2-го, считаем своим долгом выступить в печати с освещением своего положения в театре в противовес клеветническому выступлению гр. Чупрова («Н. зритель», № 12).

Все, выплеснутое гр. Чупровым в его жалобе, является его личным измышлением и ни в одном из нас не находит никакого подтверждения.

Ни мы сами, ни один из старших товарищей наших по сцене МХАТ 2-го никогда не расценивали молодежь как «мелких сошек» (по выражению гр. Чупрова).

Наряду с *подлинно товарищеским* отношением к нам, старшие товарищи проявляют *исключительную* заботливость в отношении нашего художественного роста, уделяя нам почти все свое свободное время. Нет ни одного опытного члена нашей труппы, который не занимался бы с нами той или иной ролью.

Приготовление репертуарных ролей не только не стесняется, но всячески поощряется, и *прежде всего – М.А.Чеховым*. Все случаи серьезной и активно творческой претензии на репертуарные роли кончались введением в пьесу товарищей, подготовивших эти роли.

Мы располагаем *полным правом и возможностью* реально демонстрировать свои художественные достижения, если мы этого по-настоящему хотим.

Гр. Чупров, получавший ответственные роли в репертуарных пьесах, больше любого из нас владел этой возможностью. Не вина театра в том, что в своей деятельности театр должен больше считаться с требованиями зрителя, нежели с самолюбием не оправдавшего надежды актера. (Об исполнении некоторых из возложенных на гр. Чупрова ролей публика может судить и поныне.)

Достаточно беглого обзора наших программ, публикуемых в театральных журналах, чтобы убедиться в объективности вышеизложенного и полной необоснованности выдвижения гр. Чупровым какой-то «аристократической семейной касты» из нашей одной общей актерской семьи, *единодушно* отмежевывающей от себя гр. Чупрова и группу подобных ему.

Лемм, Нат. Шиловцева, Е.Богословская, Л.Жиделева, Вл. Та-скин, З.Малахова, М.Скрябина, Ан. Должанский, [нрзб], Васильев С.Б., Н.Антонов, Виктор Яблонский, Е.Оттен, К.Шиловцев, М.Кравчуновская, [нрзб], Н.Николаевский, К.Ястребецкий, Е.Гуров, П.Ермилов, Васильев Юрий, М.Орлов, З.Игумнова, О.Ключарева, Давыдова, Шелапутин, Г.Андреевская

КОНЕЦ МАРТА. Отклик советской общественности на статью «Настало время», помещенную в «Новом зрителе» № 12 от 22-го марта 1927 г.¹³⁹

Мы зрители, совслужащие, которые свободное от работы время посвящаем театрам. Театр МХАТ 2-й сумел завоевать у нас первое место как проводник культуры и художественных исканий. Нас глубоко возмутило появившееся в печати истерическое письмо актера Чупрова, которое с первых своих строк пропитано завистью, злобой и явной клеветой. Какую группу прекрасных актеров душат среди бела дня? Их имена автор таинственно умалчивает. Мы хорошо знаем всю труппу и судим об актерах не по сценическому возрасту, а по их художественной зрелости. Для нас эти понятия не являются однородными, как для автора. Можно быть одного сценического возраста с К.С.СТАНИСЛАВСКИМ, но дале-

ко не одной с ним художественной зрелости, а между тем ценно именно последнее. Начиная вместе Благонравов и Чупров, к сожалению, не оказались одинаковой художественной ценностью.

Мы помним Благонравова от эпизодических ролей до ответственных, и весь его актерский рост шел в гору – мы помним и Чупрова в «Балладине», в «Лире» и в «12-й ночи», где он был одинаково беспомощен и неубедителен; а в последней маленькой роли, – в «Петербурге»¹⁴⁰, он был просто смешон. Мы можем только удивляться снисходительности Худсовета, не передавшего до сих пор роль Орсино более опытному актеру. В статье упомянуты имена: ЧЕХОВА, Гиацинтовой, Берсенева и [др. супругов]. *Так разве это не есть кадр самых талантливых сил коллектива!! Возьмем первого: Чехову не играть!? Чехову, создавшему ряд образов, забываемых в истории советского театра. Не всякая страна может гордиться таким многогранным дарованием.* А остальные образы, созданные Гиацинтовой, Дурасовой, Соловьевой, Чебаном, Берсеневым, Жилинским, Дейкун и Благонравовым, разве это не есть актеры крупного масштаба.

Достаточно просмотреть программы театров, чтобы убедиться в явной клевете автора, указавшего лишь на 9 человек, несущих репертуар театра; в то время как программы пестрят и другими именами, как, напр., Азарин («Дело», «Евграф»), Пыжова («Евграф»), Орлова («Орестея»), Ключарев («Евграф»), Скрыбина («Гамлет», «Орестея»), Музалевский («Орестея»), Соловьев («1825 г.»), Гуров («Орестея»), Бирман («Евграф», «Орестея»), Готовцев («Дело», «1825 г.»)¹⁴¹ и много других примеров. Можно без конца отвечать автору письма, но сейчас нам хочется говорить только о том, что доходит до зрителя через рампу. Нам хочется защитить дорогих нам актеров, имена которых втоптывают в грязь. И еще нам хочется пожелать вырвать с корнем подобные выпады, явно разлагающие дисциплину театра и мешающие художественной работе подлинного искусства. Как любят играть такими словами, как «Советская общественность», «широчайший общественный контроль», «идеологическая линия» гг. Чупровы, личные интересы которых сквозят через каждую строчку «письма».

Если автор письма «задыхается» от злобы и зависти, то надо лечиться и ехать в санаторий или Дом отдыха.

Постоянные зрители

1. Член Союза Советоргслужаш. (чл. бил. 133034) Касперова
2. Член Союза Рабпрос. (чл. б. № 54816) Зеленская
3. Член Союза Рабпрос (чл. б. № 31085) Л.Паскар
4. Член Союза Рабис (чл. б. № 893) Т.Зданович
5. Член Союза Медсантруд (чл. б. № 42484) Семенова-Тяньшанская
6. Член Союза Советоргслужаш. (чл. б. № 112879) / [нрзб]
7. Член Союза Рабис (чл. б. № 11423) / Г.Щукина
8. Член Союза М. Каз. Ж.Д. М.Замотнина [Замоткина?]

28 МАРТА. В МХАТ 2-й¹⁴². Театрально-Художественный Отдел Московского Бюро Пролетарского Студенчества при МГСПС, прочитав открытое письмо артиста МХАТ 2 т. Чупрова в журнале «Новый зритель» от 15/III-27 г., считает своим долгом сообщить следующее:

В течение 2-х последних лет Правление МХАТ 2 весьма близко подошло к массе пролетарского студенчества Москвы, устраивая в своем театре ежемесячно минимум по 2 закрытых целевых спектакля в праздничные дни по утрам, на весьма льготных условиях (расценка мест от 1 р. до 30 к., куда входит и оплата гардероба). Нужно заметить, что из всех существующих театров Москвы студенчество особенно любит МХАТ 2, и такие постановки, как «1825 год», проходят бесконечное количество раз, вызывая горячие приветствия, направленные по адресу театра. Вообще надо заметить, что Правление театра в лице т. Берсенева всегда чутко относилось к запросам студенчества (пропуск в театр конференций, съездов студенчества и т.д.). Руководитель театра т. Чехов неоднократно выступал бесплатно по просьбе студентов на всевозможных студенческих концертах, а также и у себя в театре («Эрик XIV» и др.), за что студенчество Института Нар. Хоз. совместно с Моск. Бюро Пролетстуда в 1925 г. наградило его званием Почетного Студента, вручив ему студенческий билет и зачетную книжку.

Не касаясь по существу вопроса письма т. Чупрова о внутренней жизни театра, ТХО МБПС, с своей стороны, возражает против того, что МХАТ 2 оторван от общественной жизни, и в дальнейшем надеется, что Правление театра по-прежнему будет со студенчеством жить так же дружно, как и до сих пор, и обслуживать в культурном смысле широкие студенческие массы.

Заведующий Театрально-Худ. Отд. Московского Бюро Пролетарского Студенч.

Н.Кабаков.

Секретарь А.Шимичев /Шимичев/

28 МАРТА. Протокол Заседания Комиссии в составе Председателя т. Луначарского, членов т. Яковлевой, Экскузовича, Орлинского и Славинского по вопросу о конфликте в МХАТе 2-м¹⁴³.

Приглашены: Чехов, Берсенов, Сушкевич, Дикий, Волков, Ключарев.

Слушали: О конфликте в МХАТе 2-м.

Постановили: Заслушав сообщение т. Луначарского, а также мнения сторон о конфликте в МХАТе 2-м Комиссия постановляет поручить тт. Экскузовичу и Славинскому еще раз переговорить с представителями обеих сторон и выяснить условия совместной работы.

Председатель – А.Луначарский

Секретарь – Еринова

Верно: Шереметева

29 МАРТА. «Новый зритель», № 13, с. 2–3. Кокетничанье с боженкой (К конфликту в МХАТ II)

«Всякий боженка есть труположество. Всякая религиозная идея о всяком боженке, даже всякое кокетничанье с боженкой, – есть невыносимейшая мерзость» (из письма В.Ленина к М.Горькому).

Вспоминая недавнее прошлое и всматриваясь по ту сторону границы с СССР, мы отчетливо замечаем, как ряды «культурного мира» встают в окружении невыносимой атмосферы психологического бессилия и распутства. Модное течение недавно умершего немецкого «доктора» философии Рудольфа Штейнера¹⁴⁴, воздвигнувшего центральную мистическую ложу в Дорнахе (Швейцария), куда стекаются истерики и изживающие себя христианские фланеры от новейшей буржуазной интеллигенции, незадолго до революции свило себе гнездышко и в среде так называемых русских символистов. Первым идеологом этого новейшего и наутоначеннейшего мистицизма в России стал поэт-романист Андрей Белый. Воспитанный на гнилых корнях соловьевщины с ее славянофильски-теософскими реакционными обществами, Белый пошел еще дальше.

Будучи представителем позднейшей русской интеллигенции, Белый преодолел толстовскую тенденцию богоискательства в отрицании искусства и науки. Получив готовую и удобную для себя как художника платформу от Рудольфа Штейнера, как раз основывающего свое богоискательство на дрожжах упадочно-мистического искусства, Белый, само собой разумеется, сделался рьяным *антропософом*, признающим, по его собственным, хотя и достаточно невнятным умозаключениям, «не я, а Христос во мне Я... в боге родимся, во Христе умираем, в святом духе возрождаемся...»

Что такое А.Белый? Типичный выразитель-отщепенец «бледной немочи» класса, обреченного на гибель. Мы утверждаем, что антропософия есть утонченнейшее реакционное орудие верхов мировой буржуазии.

Короче говоря, это люди последней стадии индивидуализма, это банкроты в области идей, для которых единственно реально – только собственное «я». Такие люди, по меткому заявлению Плеханова, «довольствуются смутными намеками на идеи, суррогатами, подчеркиваемыми мистицизмом, символизмом и другими подобными «измами», характеризующими эпохи упадка».

Совершенно ясно, что эта насквозь трупная идеология, не найдя для себя ничего более подходящего, как перелицовку и гальванизацию устаревшего христианства на новый «культурнейший» лад посредством рафинированных орудий искусства, вовлекла в свою орбиту не одного Белого. Художники, разошедшиеся с общественностью и в данном случае ударившиеся лбами о гранитную твердыню Октября, оградилась от внешнего мира и занялись только своим беднеющим «я».

Такова социальная подоплека этого путаннейшего, а потому вреднейшего благочестия антропософии, которое тонкими, но ядовитыми средствами подчиняет себе искусство.

В русской литературе главным последователем Рудольфа Штейнера оказался Андрей Белый, в театре – М.Чехов. Недаром Чехов так исключительно ревностно взялся за постановку «Петербурга» Андрея Белого¹⁴⁵.

Театральное крещение Чехова на сцене МХАТ, совпадающее с периодом увлечения «Дома Чехова» Достоевским (после «девственной» андреевщины), – слишком глубоко засело и слишком подошло к натуре актера. Не помогла и работа с Сулержицким, основателем б. Первой студии, постановки которого были насыщены реализмом. Уже в «Потопе» Чехов стал обнаруживать заметную истеричность.

В актере происходит явная внутренняя борьба. Чехов, очевидно, совершенно не понимает окружающих его событий. Упадочнические, индивидуалистические настроения, достоевщина – вспыхивают в нем с новой силой. Два года Чехов работает над «Гамлетом». В этот промежуток мастерство Чехова-актера оказывается побежденным классово-больной природой Чехова – художника эпохи упадка. Отсюда Гамлет – как мистический символ. И М.Чехов естественно находит себе убежище в мертвецкой Р.Штейнера.

«А от ней все качества». Расслабленный шекспировский «Гамлет» через заклинания и переговоры с «духом отца», у Чехова оказывается волевым Гамлетом. Это – общее мнение критики.

А вот маленькая справка из Штейнера: «Все содержание «Гамлета» Шекспира можно охватить двумя словами... Овладевший их смыслом может, пожалуй, сказать, что он знает содержание «Гамлета»... Идея «Гамлета» становится для него художественным личным опытом. На высшей ступени подобное же событие происходит и с артистом в магически-значительном акте, связанном с посвящением. Он символически переживает то, чего достигает духовно... Из смерти восстает новая жизнь, преодолевшая, пережившая смерть».

«Театру МХАТ 2-му совершенно необходимо отделаться от пристрастия к сюжетам туманным, к созданию настроений жутких, тревожных и неясных», – писал А.В.Луначарский по поводу «Гамлета» и «Петербурга». Но Чехов наводил жуть на зрителей, как видно, не случайно. Штейнер в другой своей книге, цитируя некоего Р.Ингерсоля, утверждает, что именно Гамлета путем различных процессов можно «превратить в божественную трагедию Гамлета!»

Каким же жгучим противоречием является присуждение Чехову звания заслуженного артиста сейчас же после премьеры «Гамлета»¹⁴⁶ – первого антропософского «достижения», решительно осужденного советской общественностью! «Антропософское благочестие, – писал в свое время Л.Троцкий, освобождает не только от художественного вкуса, но и от общественной стыдливости» (курсив наш. – В.П.).

Блестящее доказательство этого прогноза в театральной практике – происходящий резкий и мучительный конфликт внутри МХАТ II. Читая за последнее время сообщения, касающиеся этого театра, мы видим, как глубоко пущены когти штейнерьянства в этот театр, как съедает и

обезображивает его влияние талантливых мастеров.

Блеск, который еще порой может волновать, несомненно, уже только отголосок, последние судороги заболевшего смертельной болезнью художника. Здесь либеральничание и иллюзии не должны иметь места! Зараза сильна, она втягивает в свои лапы почти уже весь МХАТ II, в оборону которого выступает отвергаемое заболевшим «большинством», – «меньшинство».

Публикуемые уже несколько месяцев подряд сведения о театре, свидетельствуют о наличии большой опасности как по линии художественно-производственной, так и общественной.

В театре идейное труположество. Советской общественности в конце концов мало дела до религиозных «исканий» отдельных деятелей театра.

Но поскольку МХАТ 2-й обслуживает широкие трудовые слои, поскольку он является государственной организацией – нужны решительные выводы. *Очередная задача – вскрыть гнойник и повести борьбу за освобождение театра от мистики и упадочничества.*

В.А.Павлов

В момент верстки номера редакцией получен и будет помещен в № 14 журнала ряд откликов на открытое письмо актера МХАТ 2, объединенного собрания коллектива 1 Раб. Театра Пролеткульта, 1-й и 2-й передвижных театральных мастерских Пролеткульта и Ассоциации Молодых режиссеров и др.).

Внутри МХАТ II

Все в прошлом... Именно такую фразу должен был бы бросить беспристрастный наблюдатель на общем собрании актеров МХАТ II, устроенном по поводу «Открытого письма Мосгубрабису и советской общественности» актера театра Чупрова, помещенного в прошлом номере нашего журнала.

Перед собранием ставится вопрос о присутствии сотрудника «Нового зрителя», естественно, имеющего на это право как представителя театрального органа, поместившего это письмо. «Желтая пресса» – раздаются возгласы реакционного большинства.

«Душат целую группу прекрасных актеров, прикрываясь талантом и обаянием имени Чехова, – пишет Чупров, – воздуха нет, нечем дышать. Какой-то смрад, кошмар, ужас». И только на собрании начинаешь понимать, какова атмосфера и обстановка работы в МХАТе II. Взывая к «общественности», Чехов указывает на солидарность с ним Мейерхольда, выразившего ему свое соболезнование и порицание письму. «Долой Союз!» – кричат «чеховцы» и ставят предложение, «всем выйти из союза, не поддерживающего Чехова».

Под давлением «большинства» собрание, являющееся цехово-актерским, принимает резолюцию, определяющую письмо Чупрова как продолжение деятельности группы «меньшинства» и требующую удаления этой группы из театра. Заканчивается резолюция протестом в прессу и обращением к союзу с просьбой рассмотрения всего конфликта.

Мы ни одной секунды не сомневаемся, что советская общественность скажет свое авторитетное слово гораздо раньше, чем могут предполагать сегодняшние руководители МХАТа II. Последним придется отказаться от многого, сказанного в пылу запальчивости на этом, несомненно, «историческом» собрании труппы (с. 11).

Д.

КОНЕЦ МАРТА. Редактору «Нового зрителя»¹⁴⁷. Письмо в Редакцию
Уважаемый тов. Редактор!

Своевременно мы Вам препроводили письмо труппы Московского Художественного Академического Театра Второго, где мы давали исчерпывающий ответ на все недобросовестные обвинения, выдвинутые против нашего театра и, в частности, против М.А.Чехова.

Нам известно, что Вами получено также письмо нашей Дирекции, письмо молодняка театра, всецело солидаризирующегося с линией большинства труппы МХАТ 2, ряд сочувственных писем ответственных партийных работников.

Но Вы, тов. Редактор, отказались печатать какие бы то ни было документы и материалы по поводу конфликта в нашем театре до решения специально созданных двух Комиссий (Наркомпроса и ЦК Рабиса), и мы полагали, что и «Новый Зритель» до решения Комиссий прекратит печатание материалов, направленных против театра и его Руководителей. Между тем кампания против театра на страницах «Нового Зрителя» продолжается, и мы опасаемся, что наше молчание может быть истолковано как признание какой-то вины.

Поэтому мы настойчиво просим Вас немедленно опубликовать все имеющиеся у Вас документы и материалы, связанные с конфликтом в МХАТ 2.

По поручению труппы МХАТ 2:

Редакционная Коллегия: /В.С.Смышляев//А.И.Чебан//Н.Н.Бромлей/
/А.И.Благоднаров//В.А.Громов//И.П.Новский//Н.П.Николаевский/

29 МАРТА – 4 АПРЕЛЯ в «Программах гос. академических театров» (№ 13, с. 13) появилось Постановление собрания актеров МХАТ II и Письмо в редакцию, составленное и подписанное 25 марта Станиславским, Мейерхольдом, Таировым, дополненное подписью В.К.Владиминова.

Далее следовал текст: В редакцию поступило два открытых письма – одно от труппы, другое от дирекции МХАТ II, в которых дается резкий отпор обвинениям, выдвинутым оппозицией против театра и нашедшим свое отражение в письме артиста Чупрова («Новый зритель», № 12). Ввиду образования специальной, весьма авторитетной комиссии (в составе А.В.Луначарского, В.Н.Яковлевой, И.В.Экскузовича, Г.А.Колоскова, А.Р.Орлинского и представителя Главреперткома) для ликвидации конфликта во втором МХАТе, редакция откладывает помещение этих писем до окончания работ названной комиссии.

После 29 марта¹⁴⁸. Лидер «оппозиции» во МХАТ 2-ом Дикий состоит в труппе с основания Студии, а равно и в Художественном Совете. Также без перерыва он был недоволен всеми существовавшими строями в студии-театре и был оппозиционно настроен ко всем без исключения органам управления студии-театра. Выявлял свое настроение большей частью лишь критикой, и указывают лишь на два случая более или менее конкретных его предложений:

1. Он, как Член Художественного Совета, предложил постановку «Блохи». Предложение было принято – разногласия не получилось.

2. Он настаивал на постановке в текущем сезоне пьесы «Волки и овцы». Относясь отрицательно к этому предложению, Правление тем не менее склонно было согласиться при условии, что постановка будет показательной для выявления идеологии «оппозиции». Но на запрос Художественного Совета «соответствует ли постановка указанной пьесы идеологическим и художественным лозунгам группы» – ответ был неожиданный: «Никакого осуществления новых лозунгов и никакого новаторства постановщик в этой работе выявить не предлагает».

Последние годы он усиленно гастролирует вне МХАТ 2-го («Степан Разин», «Любовь к трем апельсинам»).

Есть основания предполагать, что покровителем и даже вдохновителем «оппозиции» является т. Орлинский.

Впервые он выплыл во время борьбы за право эксплуатации готовой постановки «Дни Турбиных». В МХАТ 1-м он назывался «Орлинский из МК». Как таковой он звонил, говорил о недопустимости постановки, требовал передачи ему всего комплекта билетов на просмотр пьесы – вообще проявлял большую энергию. Затем он был назначен в Главрепертком.

В ноябре¹⁴⁹ 1926 года он созвал совещание в Главрепертком и выступил с жестокой критикой на МХАТ 2-ой. Кроме Правления Театра почему-то были вызваны Дикий и Волков (оппозиция), которые впервые на этом заседании выявили себя как «оппозиция». Затем последовали статья Орлинского «Камо грядеши» в «желтой прессе»¹⁵⁰ (как принято называть) и внутри театра выступление оппозиции в стенной газете. Правление потребовало расследования этого выступления по профессиональной линии и получило удовлетворение.

Тогда-то (в ноябре) и последовало первое обращение к Наркому. Последний созвал обе стороны – Правление и оппозицию. Дав обоим сторонам высказаться, т. Луначарский предложил «мир», но в вопросах его во время прений сквозило неодобрение к выступлениям «оппозиции».

«Мир» не водворился даже после получения письма Наркома к труппе, посланного 20/ХІІ истекшего года. Оппозиция (вначале 7 чел., затем усиленная Чупровым – 8 чел.), не встречая сочувствия внутри театра, действовала вне его.

8-го марта с.г. М.А.Чехов снова обратился к Наркому с докладной запиской, в которой он категорически отказывается работать с оппозиционной группой как в качестве Директора, так и артиста и просит или удалить их из театра, или освободить его.

Несмотря на многократные справки, Наркомпрос молчал.

Появилось письмо Чупрова, нашло отклик в театрах – Наркомпрос молчал, и лишь 28-го марта была созвана Комиссия в составе: тт. Луначарский – председатель, Яковлева, Экскузович, Славинский, Орлинский. Были заслушаны стороны и для детального ознакомления образована Подкомиссия в составе Экскузовича и Славинского. Во вторник 29-го марта с.г. эта Подкомиссия решила предложить сторонам прекратить враждебные действия и работать вместе. Отставка Чехова отклонена. Тогда к Правлению Театра присоединилась труппа, заявив о решении уйти всем из театра, если не уберут 8 человек. Комиссия, услышав такой ответ, в конце концов постановила: ни в коем случае не освобождать Чехова от его обязанностей. Оппозиция остается в театре до конца сезона (до весны).

В месячный срок эта же Комиссия разберется в деталях конфликта.

Всякие выступления оппозиции и вообще сторон прекращаются, будет лишь дана возможность Правлению ответить печатно на обвинения. Вот формальная сторона.

Ничего хорошего, конечно, не произойдет.

Чехов – подавлен. Не только работать, защищаться не может и, само собой разумеется, не умеет. Не представляю, как он выйдет нормальным из этой паутины.

Правление тоже не может нормально работать, тем более строить план и готовиться к 10-летию Октября.

Вся труппа неизменно на стороне Чехова и Правления и, конечно, тоже вышиблена из колеи.

Оппозиция не успокоится, пописывать будут Орлинские, Павловы и другие, пока не цыкнут сверху.

Театры было поднялись – Станиславский, Мейерхольд, Таиров и Владимиров, но должны будут теперь ждать результатов Комиссии...

Наркомпрос поплывет по течению дальше.

Экскузовичу на руку всякие конфликты в Москве, т.к. ему надо убедить всех, что Ленинградские выше Московских.

Губрабис – установлено, что он на стороне оппозиции, чему ярким примером служит то обстоятельство, что письмо Чупрова было направлено в Губрабис и напечатано с его благословения.

ЦК Рабиса важно лишь использовать конфликт для сваливания Правления Губрабиса, с которым борьба не на жизнь, а на смерть.

МГСПС мечтает получить здание театра¹⁵¹.

Орлинский – у-р-р-а коммунист – напал на МХАТ 1 и был отбит, объект его внимания МХАТ 2-ой, и он не успокоится, пока не успокоят сверху. Интерес его к театрам в высшей степени подозрителен.

Вообще хуже такого решения ничего нельзя было придумать.

История повторится.

КОНЕЦ МАРТА. А.М.Бродский – Н.Н.Бромлей и Б.М.Сушкевичу¹⁵².

Дорогие Надежда Николаевна и Борис Михайлович!

С чувством глубочайшего возмущения прочел я в № 12 «Нового зрителя» пакостное, отвратительное «открытое письмо» «Настало время», подписанное бездарным Чупровым, где этот бессовестный человек, навешав на лучшую часть театра собак, на шею Чехова повесил бедного покойника¹⁵³. Но еще большее негодование вызывает полученный мной сегодня № 13 этого, с позволения сказать, «Зрителя», где уже начат форменный поход против Чехова: копаются в его убеждениях, изо всех сил доносят, просто травят... И это все на почве революции, цепляясь за нее своими грязными, «Дикими» руками. Мне кажется, что дальше молчать нельзя – это будет не только трусость, а преступление. Может повториться история дуэли Пушкина, с той только разницей, что того убили пулей, а этого доведут до самоубийства или вгонят в скоротечную чахотку.

Действительно настало время, но не для того, чтобы вылезшие из всех щелей гады вроде бездарных Чупровых, Павловых, аморальных Диких и их реакционных и распутных приспешников, выловили себе в мутной водичке местечко в правлении или рольку, а для того, чтобы основоположники театра сплоченной единой группой разоблачили бы всю гнусную постельную подкладку поднявшейся травли и тем предотвратили бы надвигающуюся опасность гибели единственного сейчас не только в СССР, но и в Европе актера и театра.

Настало время положить конец попыткам темных дельцов и проходимцев, в душе подлых реакционеров, готовых при малейшем, не доведи Господи, ослаблении Советской власти, взять в лапы погромную дубину, пойти «бить жидов и социалистов» и петь «Боже царя храни», – разрушить театр.

Настало время спасти театр, созданный неслыханными усилиями группы неутомимых работников, настало время спасти театр от «группы», а по-моему, от черной сотни «меньшинства».

Это письмо мое я пошлю А.В.Луначарскому – он будет 10/IV в Москве. Вас же прошу прислать мне коллективный, за подписями, разоблачительный протест, который я помещу в «Красной газете»¹⁵⁴. Ведь вся эта клевета, поддерживаемая подлой «Жизнью искусства», ползет – многие здесь не знают сути дела и «сочувствуют» «угнетенным». Необходимо крепкое, разоблачительное и спешное действие. Желаю Вам всем бодрости и решительности в правом деле.

Всегда с Вами и стоящими за Вами

всегда Ваш А.М.Бродский

30 МАРТА. П.М.Керженцев – Чехову¹⁵⁵.

Уважаемый Михаил Александрович.

Возмутительная кампания, поднятая против Вас и МХАТ 2, побуждает меня послать привет Вам и театру и выразить уверенность, что советская общественность, на которую ссылается инициатор кампании, конечно, будет на стороне художественного коллектива театра, который продолжает оставаться одним из лучших украшений нашей сцены.

Вы знаете, что я не всегда согласен с театром в выборе и трактовке пьес, но я не сомневаюсь, что с каждым годом театр будет все более крепко сближаться с нашей действительностью, выявляя ее с тем реализмом, какой дает главную силу МХАТу 2.

С товарищеским приветом *Керженцев*

31 МАРТА. Л.Я.Гуревич – Сушкевичу¹⁵⁶.

Глубокоуважаемый Борис Михайлович!

Я прочла в «Новом зрителе» письмо Чупрова и заметку Павлова. Такого рода явления сами по себе могут вызвать лишь брезгливое презрение, которое лучше всего выражается полным молчанием. Но создавать и вести большое художественное дело трудно, а повредить ему легко, и когда подобного рода «вредители» начинают собираться в стаи, молчать становится уже невозможно. Я очень жалею в настоящую минуту, что жизнь развела меня с повременной печатью и я не могу уже публично высказаться по поводу всего совершающегося в Вашем театре и около него в качестве театрального критика, как я сделала бы это раньше. Но хочется, по крайней мере, хоть в качестве частного лица, сказать Вам и всем тем, кто вместе с Вами является душою театра, что я крепко уповаю на Вашу общую твердость, смелость и готовность вести борьбу до конца, а потому верю в Вашу победу. Искренне и горячо желаю всем Вам достигнуть этой победы как можно скорее, без чрезмерных затрат Ваших сил, нужных для искусства, для театра.

Искренне преданная Вам

Любовь Гуревич

2 АПРЕЛЯ. В ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СОВЕТ МХАТ II

От сотрудников Музея Изыщных Искусств¹⁵⁷.

Ознакомившись с недостойной статьей гр. Чупрова (см. № 12 «Нового Зрителя») по адресу Художественного Совета и других артистов МХАТ II, мы не можем не выразить своего глубокого отвращения к подобному выпад в печати с целым рядом гаденьких сплетен, грязных инсинуаций оскорбленного в своем повышенном донельзя самолюбия человека и, видимо, нескольких других его товарищей, пожелавших идти по тому же пути. Следя с особым удовольствием за высокохудожественной и талантливой сценической работой МХАТ II, с достоинством считающегося с тем, что виднейшие члены труппы его имеют право на марку МХАТ I, мы не сомневаемся, что попытки так наз. «оппозиции» не смогут порушить блестяще поставленного дела на сцене одного из лучших московских театров, стоящего выше всяких подозрений.

Выражая свое сочувствие директору театра Михаилу Александровичу Чехову, избранному на эту должность соответствующим Главком, Художественному Совету и всем достойным членам труппы, мы уверены, что мало продуманные, с мещанским налетом, выкрики, не могут ни коим образом считаться оскорбительными, и что напряженная атмосфера, мешающая ценной работе, разрядится и воздух очистится на радость почитателям театра.

3 АПРЕЛЯ. Рустем Талиат – Чехову¹⁵⁸.

Глубокоуважаемый Михаил Александрович!

Глубоко возмущенный безобразной и совершенно недопустимой в условиях нашей общественности безответственной травлей лучшего актера СССР – шлю Вам свой горячий привет и наилучшие пожелания.

Рустем Талиат.

Новодевичий монастырь.

3 АПРЕЛЯ. «Молодой Ленинец». На позициях, враждебных РАБОЧЕМУ ЗРИТЕЛЮ (О ТРЕХ МХАТАХ).

«Всякий боженка есть труположество. Всякая религиозная идея о всяком боженке, даже всякое кокетничанье с боженкой, – есть невыносимейшая мерзость» (*Ленин*).

За последние 2–3 года в наших академических театрах наблюдается стремление приблизиться к советскому зрителю, ставить пьесы, близкие к идеологии пролетариата. «Любовь Яровая» и «Лево руля» ясно говорят об этом переломе.

Однако не во всех академических театрах дело обстоит так хорошо. Во МХАТе 1 каждое воскресенье утром идет проникнутая религиозной таинственностью «Синяя птица». Возобновляется также пьеса К.Гамсуна «У врат царства», давно отзвучавшая и сейчас ничего советскому зрителю не говорящая. Переход к современности у МХАТ 1 выражается преподнесением контрреволюционнейшей, недопустимой на подмостках советского театра идеализации белой гвардии «Дни Турбиных» Булгакова. [...]

Хуже всего обстоит дело в МХАТ 2, который буквально застыл в своем репертуаре. Здесь ставят совершенно чуждые, враждебные нам пьесы «Сверчок на печи», «Расточитель», «Блоха», которые проникнуты реакционными и упадочническими настроениями.

Вслед за скверной и ненужной пьесой «Орестей» МХАТ блестяще ставит «Дело», проникнутое реакционными и упадочническими настроениями. Чехов, играющий помещика Муровского [так!], вызывает только сочувствие у зрительного зала, а бюрократическая машина показана в странно-таинственных тонах как общечеловеческая неизменяющаяся канцелярия.

Интересно, что в МХАТ 2 имеется группа артистов, чуждая этим упадочническим настроениям, которая считает неправильной, вредной линию театра, возглавляемую артистом Чеховым.

Религиозность, таинственность, которыми проникнуты постановки МХАТ 2, благодаря руководству Чехова, ставят его на позицию, явно враждебную интересам рабочего зрителя.

В эпоху культурной революции МХАТ 2, имеющий прекрасные артистические силы, нельзя отдавать в руки враждебных нам элементов, надо положить конец разгулу реакционных, упадочнических настроений на сцене МХАТ 2.

Д.Г.

5 АПРЕЛЯ. «Новый зритель», № 14, с. 8–9. ЗА АКТЕРА-ОБЩЕСТВЕННИКА!
(Отклики на конфликт в МХАТ II)

От редакции. Опубликовывая полученные отклики по поводу конфликта в МХАТ II, редакция, в свою очередь, считает нужным сообщить, что, помещая открытое письмо т. Чупрова, редакция не сочла необходимым обратиться к дирекции МХАТ II, так как письмо является не обращением к «Новому Зрителю», а обращением к профсоюзу – Мосгуботделу Рабис.

Стоя на точке зрения необходимости всяческой поддержки всех, кто борется за создание здоровой революционной общественности внутри театров, признавая, что в эпоху пролетарского строительства рост советского театрального искусства в первую очередь зависит именно от этого, редакция не может солидаризироваться со всякими попытками филистерского истолкования письма – обращенного к профсоюзу и советской общественности.

ЗА СОВЕТСКУЮ ОБЩЕСТВЕННОСТЬ В ТЕАТРЕ

(Постановление объединенного собрания теа-коллективов Пролеткульта и АРМа)

Ознакомившись с письмом актера 2-го МХАТа тов. Чупрова к советской общественности (см. журнал «Новый Зритель», № 12), – коллективы: 1-го Рабочего театра Пролеткульта, 1-й и 2-й Передвижных Театральных Мастерских Пролеткульта и Ассоциации Молодых Режиссеров (АРМ), – считают необходимым заявить:

1. Мы считаем письмо тов. Чупрова фактом большого общественного значения. Оно свидетельствует о нездоровой атмосфере во внутренней жизни не только 2-го МХАТа, но и ряда других театров. Это письмо – сигнал; оно говорит о замкнутости некоторых театров, об узкой цеховщине, о нравах и методах закрытых учреждений, царящих в них, о крайне слабой их связи с общественностью.

2. Мы приветствуем пробуждающееся в актерской среде осознание актером себя как гражданина-общественника, и стремление с его стороны искать у общественности ответа и помощи в вопросах внутренней жизни театра. Частным выявлением этого стремления мы считаем письмо тов. Чупрова.

3. Мы заранее протестуем против возможных попыток придать письму характер индивидуального, преследующего личные цели, выпада и считаем необходимым со всей категоричностью требовать глубокого, внимательного, объективного расследования всего инцидента с «оппозицией» во 2-м МХАТе и широкого опубликования в печати результатов расследования.

4. Письмо ставит перед всеми, без исключения, работниками театров важнейший вопрос о необходимости освещения прожектором ответственности глухих, запыленных и темных закулисных углов внутренней жизни театра.

5. Мы предлагаем союзу Рабис провести расследование этого факта, устроив общественный суд над виновниками той атмосферы затхлости и разложения, которая сложилась в верхушке 2-го МХАТа.

Мы предлагаем всем театральным работникам выявить свое отношение к факту появления в печати указанного выше письма.

За открытие перед общественностью кулис театра!

Против цеховщины, богемы и антитоварищеской атмосферы в нем!

*За актера-общественника, за общественность в театре, за товарищескую атмосферу в нем!*¹⁵⁹

24 марта 1927 г.

ЗА АКТЕРА-ОБЩЕСТВЕННИКА

Последнее время крупнейшие театральные специалисты пришли к мысли, что театр сейчас слишком замкнут в старых традициях, мало связан с сегодняшним днем, мало созвучен современности. Актера необходимо приобщить к общественности. Наши большие актеры живут какой-то совершенно обособленной жизнью. Можно поражаться тому, как некоторые из них совершенно не осознают происходящего кругом.

Я не понимаю, как в таком большом, художественно сросшемся организме, как МХАТ II, может создаться обстановка для подобных конфликтов. В руководящем коллективе этого театра, наряду с крупнейшими специалистами, должно быть предоставлено место и *работникам-партийцам-общественникам*, которые могли бы как руководить художественной стороной всей театральной жизни, так и все более и более толкать театр на путь общественности. Руководитель театра должен объединить все мнения, ответить всем запросам работников, найти правильный идеологический путь.

Необходимо усилить воспитательную работу профессиональных и партийных организаций, бороться за создание актера-общественника, принимающего деятельное участие в театральном производстве. Лишь тогда не будут иметь место такие конфликты в наших актеатрах, как происходящий в МХАТе II, нарушающий всю нормальную жизнь театра.

Директор Гос. Ак.
Большого театра А.Бурдуков¹⁶⁰.

ВСКРЫТЬ НАРЫВ!

Уважаемый тов. редактор!

В № 12 «Нового Зрителя» помещено письмо тов. Чупрова.

Это письмо, написанное актером МХАТ, о невыносимой атмосфере в своем же театре, показательно в том отношении, что в актерской среде, зачастую оторванной от общественности, назрели нарывы, которые необходимо проколоть как можно скорее.

Я считаю необходимым подобные начинания со стороны актеров всячески приветствовать, так как только этим путем можно правдоподобно осветить закулисную жизнь того или иного театра.

В этом отношении каждый актер должен быть тем рабкором, мнение которого он так часто не оценивает в должной мере.

Руководитель кружка теа- и кино рабкоров «Раб. Москвы»

М.Амшинский

ПРАВИТЕЛЬСТВЕННЫЕ И ПРОФСОЮЗНЫЕ МЕРОПРИЯТИЯ

Для расследования конфликта в МХАТе II при Наркомпросе создана правительственная комиссия, в составе тт. Луначарского, Яковлевой, Славинского, Экскузовича и Орлинского. Состоялось заседание комиссии, на которое были вызваны представители как «оппозиционной» группы, так и правления, во главе с Чеховым. Комиссией выделены тт. Экскузович и Славинский, которым поручено детальное ознакомление со всеми фактами, вызвавшими конфликт в театре.

Параллельно президиум ЦК Рабис, рассмотрев вопрос о конфликте в МХАТе II, создал комиссию в составе Славинского, Алексеева, Лебедева, Бескина и представителя губотдела Рабис Щербакова. Комиссия производит обследование конфликта по профсоюзной линии. После двух заседаний, с вызовом представителей обеих группировок, комиссия выехала в полном составе в театр для проверки на месте всех обстоятельств конфликта.

К ВОПРОСУ О КРИЗИСЕ БУРЖУАЗНОГО ТЕАТРА

В беседе с нашим сотрудником группа слушателей Института Красной Профессуры, интересующихся советским театром – тт. Гольман М., Долидзе Д., Бутаев К., Черняк и Давыдов, – заявила следующее:

– Наша важнейшая тактическая задача состоит в том, чтобы расколоть единый идейный фронт кадров старой буржуазной театральной школы и тем самым ослабить ее силы. Такого рода работу надо вести, конечно, прежде всего путем сплочения вокруг лозунгов советизации академических театров тех молодых и более менее способных старых артистов из этих кадров, которые на десятилетнем опыте убедились в исторической неизбежности загнивания и гибели буржуазного театра или «своим умом» досрочно до понимания необходимости определенного поворота «лицом к эпохе».

Эта задача является проблемой не только идеологического влияния, но и организационного руководства. Поэтому здесь прежде всего следует выкорчевать до основания быт, целиком сохранившийся в аках «старого доброго» времени. Это значительно усилит радикальные «потенции» так называемых «левых» элементов аков. В этом смысле симптоматично письмо артиста Чупрова, приоткрывающее завесу над «олимпийскими» нравами идеологов буржуазного театра, имеет бесспорный интерес «человеческого документа»...

Но «оппозиционные» элементы артистов старой школы должны, конечно, понять, что нельзя привлечь внимания советской общественности к узко профессиональным вопросам справедливого или несправедливого распределения ролей, не подводя под этот факт безусловно убедитель-

ных аргументов идеологического порядка. Если оппозиционные элементы хотят прежде всего бороться за «справедливое» распределение ролей, а потом уже, *между прочим*, и за революционное направление театра, то общественная значимость *такой борьбы очень невелика* и не выходит за пределы, так сказать, «внутрисоюзной демократии» в самом союзе Рабис. Если же эти элементы хотят в качестве наших попутчиков вести борьбу за советизацию МХАТа II против поповщины и сменовеховщины, если они не ограничатся только одним МХАТом, а внесут, так сказать, революционную «бациллу» и в другие буржуазные театры Москвы, то этим самым они обеспечат себе безусловную поддержку и опытное руководство со стороны профсоюзов и активной части советской общественности.

Процесс разложения старого театра будет продолжаться еще интенсивнее, если профсоюз Рабис поставит своей целью добиться консолидации левых элементов буржуазной артистической школы и раскрепощение их от прежних полудеспотических притязаний старого театрального Олимпа, направив их энергию на революционное преобразование старого театра, хотя бы в пределах его весьма ограниченных возможностей.

Если же мы используем противоречия неизбежно усиливающегося процесса разложения старого театра при помощи продуманной тактической «диверсии», то выполнение одной из нерешенных к десятилетию Октября важнейших задач *подчинения современного театра общим целям социалистического преобразования общества будет обеспечено, по крайней мере, в последующие годы.*

В момент окончания верстки номера редакции получено сообщение от производственного коллектива театрально-экспериментальной мастерской АРМа о присоединении к объединенной резолюции театрального коллектива Пролеткульта и АРМа по поводу конфликта в МХАТе II (с. 15).

5 АПРЕЛЯ. «Жизнь искусства», № 14, с. 1. В НЕДРАХ МХАТ II

Советизация театра – процесс длительный и сложный. Как показал 10-летний опыт, оборудование администрации того или другого театра партийными силами, наличие зародышей советской общественности в виде месткома, клуба, ячеек МОПРа, уголков Ильича и т.п. – еще не гарантия подлинной советизации театра. Мы видим ряд крупнейших театров, внешне, казалось бы, достаточно советизированных и в то же время удручающих отсталостью, анахронизмом своей продукции.

Коротко говоря, недостаточно еще «революции сверху», – нужно перерождение тканей театрального быта, нужна некоторая «революция снизу». Необходимо, чтобы внутри театра появились живые силы, которые бы, опираясь на формы новой общественности, организованно эту «революцию» осуществляли. Целый ряд причин тормозит процесс советизации театрального быта и делает то, что к 10-летию Октября внутритеатральные отношения представляют собой совсем особый мирок – с укладом, мирозерцанием и традициями, нередко восходящими к временам Счастливецых и Несчастливецых.

Но история проникает и в эту затхлую среду. В этом отношении чрезвычайно знаменательны события, разыгравшиеся только что в МХАТе II и взволновавшие всю московскую театральную общественность.

Уже несколько месяцев известно было, что внутри МХАТа II создавалась какая-то «оппозиция». За последнее время отрывочные сведения об этом стали попадать в прессу. Группа оппозиции очень малочисленна. Она возглавляется артистом Диким и состоит, кроме последнего, всего из шести человек: Ключарев (предместком), Волков, Пыжова, Бибииков, Музалевский и Цибульский.

Оппозиция подняла «бунт» против, так сказать, «правлящей головы» театра – дирекции, во главе которой стоит Чехов. Группа оппозиции повела борьбу за оздоровление атмосферы в самом быту театра, за поворот его лицом к советской современности против все резче и резче намекающегося уклона его репертуара в мистику, идеализм и т.п. настроения, явно заводящие работу театра в безысходный тупик. Одновременно оппозиция добивалась организационных возможностей для осуществления советизации МХАТа II не только де-юре, но наконец и де-факто. Но дирекции удалось быстро сплотить около себя подавляющее большинство, и оппозиция не только не получила голоса в органах самоуправления но и... ролей в последних постановках.

«Не бьют – и не движутся бык и кобыла».

И вдруг в благородном семействе мхатовцев разражается скандал. В прессе опубликовывается открытое письмо [к] дирекции МХАТа II [и] ко всей советской общественности артиста этого театра Чупрова.

Это не письмо, это почти истерический вопль задыхающегося человека. И выступление это является тем более неожиданным и внушительным, что автор его доселе к оппозиции не принадлежал. Впечатление произведено было чрезвычайно сильное. Крепко сколоченное большинство еще более сплотилось и объединилось с дирекцией, почувствовав надвигающуюся опасность. В редакцию посыпались резолюции с опровержениями, возмущениями и т.п.

Чупров в своем письме обвиняет Чехова и дирекцию в установлении и ревнивой поддержке нездорового режима, губящего театр как коллектив и заботливо предохраняющего от всякого влияния современности. Действительно ли этот режим сознательно проводился Чеховым и покорной ему дирекцией? Имеет ли место в театре «кумовство»? Может ли быть установлена связь между удручающей атмосферой театрального режима и самоубийством актера Верещагина? Действительно ли здесь обезличивалось и удушалось все живое? На все эти вопросы даст ответ специальная комиссия, сформированная для обследования этого инцидента.

Авторитетного ответа от последней ждет вся театральная советская общественность. Сейчас важно для нас отметить в этом письме Чупрова то, против чего вела борьбу оппозиция МХАТа II и что уже давно находится в поле зрения и обсуждения театральной печати: засилье упадоч-

ных настроений в этом театре, сказывающихся как в тяге к мистической интерпретации даже здоровых пьес и образов, к репертуару, более или менее насыщенному «идеализмом», так и в том затяжном и безнадежном репертуарном кризисе, какой переживает этот театр, так богатый талантами. Письмо Чупрова приоткрывает завесу над внутренним бытом этого театра, указывает на специфическую антропософскую атмосферу, все и вся здесь обволакивающую.

С другой стороны, в печати устанавливалась связь между антропософскими увлечениями руководителей театра (близкий к театру через «Петербург» Андрей Белый, как известно, заядлый штейнерианец) и их театральной практикой. В одной статье «Кокетничанье с боженькой» показано, напр., что интерпретация Гамлета проводит идею о Гамлете самого Р.Штейнера... Пусть каждый дурачится на свой фасон, но когда советский театр превращается в какую-то цитадель реакционной упадочной «секты», когда его спектакли превращаются в организованную пропаганду «боженьки» во всех его видах, тогда понятно становится многое. МХАТ II с его блестящими талантами и внутренним загниванием напоминает того богача, который пышными одеждами прикрывал смертельно кровоточащую язву. «Ну что ж, не оживет, аще не умрет». Чтоб не выходить уже из круга религиозной фразеологии, скажем, что таланты не будут зарыты в землю, а, наоборот, будут привиты другим здоровым организмам и дадут буйный советский рост.

Советская общественность сумеет вырвать все то, что вредит строительству советской театральной культуры.

5 АПРЕЛЯ. «Рабис», № 12 (54). К КОНФЛИКТУ В МХАТЕ ВТОРОМ

Конфликт в МХАТе Втором, о котором уже сообщалось на страницах журнала «Рабис», в последнее время принял очень острые формы.

После помещения открытого письма артиста театра Чупрова на имя Мосгубрабиса и советской общественности в «Новом зрителе», содержащего в себе резкую критику существующих порядков и нравов в театре, состоялась экстренное общее собрание актерского цеха театра, на котором была вынесена резолюция протеста против выступления Чупрова.

За подписями подавляющего большинства актеров театра подано на имя директора театра М.А.Чехова заявление с указанием на то, что если актеры, принадлежащие к «оппозиции», не покинут театра, подписавшие заявление артисты будут считать себя вынужденными вместе с М.А.Чеховым уйти из театра.

Этот конфликт обсуждался в последнем заседании Президиума ЦК при участии представителей Мосгубрабиса, Месткома МХАТа Второго, Правления театра и представителей группы оппозиции.

В процессе длительного обсуждения подверглись выяснению вопросы, связанные с работой производственной комиссии, взаимоотношений большинства труппы с меньшинством и сущности конфликта.

Выступавшие представители оппозиции указывали, что своей основной задачей они считают выпрямление идеологической линии театра.

Представители правления театра обрисовали тяжелое положение, в котором очутился театр в связи с невозможностью совместной работы с группой оппозиции.

В результате обмена мнениями Президиум ЦК выделил специальную комиссию из гг. Славинского, Бескина, Алексеева, Лебедева и представителя Мосгубрабиса, которой поручил произвести детальное обследование всех обстоятельств конфликта, в первую очередь вопросов, связанных с постановкой союзной работы в МХАТе.

5–14 АПРЕЛЯ. «Программы гос. академических театров», № 14, с. 13.
К КОНФЛИКТУ ВО ВТОРОМ МХАТЕ

Для рассмотрения конфликта во МХАТе втором А.В.Луначарским была образована комиссия, которая рассмотрела данный вопрос в плоскости заявления М.А.Чехова и группы оппозиции о невозможности дальнейшей совместной работы.

Комиссия поручила своим членам Ю.М.Славинскому и И.В.Экскузовичу еще раз переговорить с обеими сторонами о необходимости их совместной работы.

Что же касается всего комплекса вопросов в профессиональном разрезе, возникших при конфликте между дирекцией театра и оппозицией, то эти вопросы рассматриваются ЦК Рабиса, который образовал специальную комиссию в составе товарищей: Славинского, Бескина, Алексеева, Лебедева и представителя Мосгубрабиса. Комиссия эта на прошлой неделе имела уже два заседания и обследовала работу месткома МХАТа 2-го. Заключение комиссии будут представлены в ЦК Рабиса и по окончании всей работы будут опубликованы.

11 АПРЕЛЯ. Луначарский – Чехову¹⁶¹.

Дорогой Михаил Александрович.

Вашей отставки я принять не могу. Дело пока что в некоторой степени улажено, и я уверен, что Вы настаивать на ней также не будете. Никаких причин с нашей стороны в деятельности управления для Вашей отставки или какого-либо недовольства против Вас, конечно, не имеется. Надеюсь, что все недоразумения окончательно изживутся на благо театра, который мне очень дорог.

Нарком по просвещению А.Луначарский

12 АПРЕЛЯ. «Новый зритель», № 15. ГОЛОС АКТЕРА

На обязанности актера и театра лежит вскрытие мироощущения своей эпохи. Не выполняющие этой функции актеры театра не ценны и не нужны и обречены на медленное загнивание.

Для создания театра новой эпохи необходимо – новое мировоззрение и новая психика актера. Эту психику нужно вырабатывать. *Надо раз и навсегда покончить с вредным лозунгом – «актер аполитичен».*

Для создания нового театра необходимо воспитывать актера-гражданина, не аполитичного, а сознательно и четко исповедующего определенную политическую идеологию.

Для этого необходимо внутри театра создать здоровую советскую общественную атмосферу и тем подготовить актера к строительству нужного нашей эпохе театра. Не став на почву советской общественности, не окунувшись с головой в нашу жизнь, не сделав ее своей и близкой, актер, а следовательно, и театр окажутся беспомощными в выражении своего времени. Вот почему все, *что уводит актера и театр от современности, является преступлением перед революционной эпохой.* Актеру подлинный большой театр, достойный нашего изумительного времени, *театр великой и жгучей эпохи* нужен не меньше, чем стране в целостности.

Время не ждет! Нельзя десятилетиями ожидать «чуда»! Надо самим начать, надо самим все делать! Надо быть предельно насыщенным *непоколебимой волей – создать в нашей стране театр нашей эпохи!*

Актер-режиссер Алексей Дикий (с. 3).

ПРОФАКТИВ О КОНФЛИКТЕ В МХАТ II

АКТЕР, ОБЩЕСТВЕННОСТЬ И СТАРЫЕ ТРАДИЦИИ

Этот вопрос, в связи с помещенным № 12 «Нового Зрителя» письмом т. Чупрова, всколыхнул широкие круги нашей общественности, требующей углубленного разрешения его.

Это свидетельствует, что значительная часть актерства, прокладывая себе дорогу к новому быту, к новым целеустремлениям, помогает вскрыть нездоровые, уродливые формы закулисной жизни театра не «семейным» путем («зачем выносить 'сор' из избы» – часто повторяемая на театре фраза), а путем глубокого анализа этих явлений, путем общественного врачевания.

Путь актера к общественной жизни лежит через те формы массовой работы, которые проводят партия, профсоюз и советы. Актер, работая в местком, в совете, в добровольном обществе и пр. организациях, естественно, познает сущность наших задач и перестает угодничать перед теми, кто задерживает его развитие.

Такой актер уже творит новое дело общественности, он вышел из коробки индивидуалистического миропонимания.

Рассматривая другую часть актерства, созревшую еще до Октябрьской революции, мы видим *неподвижность, традиционность* и иногда *враждебность* к новым общественным формам.

Актер новой формации живет интересами сегодняшнего дня, он вырос вместе с Октябрем, он внешне и внутренне утратил облик «жреца искусства», он сросся с бытом и формами жизни сегодняшнего дня. Это подсказывает ему новые пути выявления общественности в каждой трактуемой им роли. Его отношение к создаваемому сценическому образу идет не от индивидуалистического начала, а от социального задания, и это в корне меняет его психику.

Актер старой формации не всегда так трактует образ, он зачастую живет традициями прежней сцены, подражаниями былым корифеям; отсюда и разрыв его с сегодняшним днем. Эти противоречия создают и открытые разрывы между людьми старой и новой театральной формации,

они осложняют борьбу. Новый актер стремится преодолеть трудность борьбы, он отвергнул линию наименьшего сопротивления и *идет по пути советской общественности*.

Путь борьбы с косностью тяжел, но он целесообразен, к нему зовет вся наша общественность, и надо всячески поддерживать и направлять эту борьбу к конечной цели – *оздоровлению театрального быта во всех его проявлениях*.

Член правл. Мосгубрабиса А.Кустов (с. 4).

НАДО СМОТРЕТЬ ШИРЕ

То, что происходит сейчас во 2-м МХАТе, не может не волновать нашей общественности. Но именно поэтому необходимо крайне осторожно подходить к тем или иным выводам.

Местком Малого театра не может не приветствовать любого почина широкой *общественной критики фактов* театра, как в его «наружной» службе, так и в его организационно-бытовом укладе; не может не присоединить своего голоса к требовательнейшим лозунгам нашей революционной современности, шаг за шагом раскрепощающей «природу вещей», не может, наконец, не признавать, что театральная общественность *хранит еще в своих недрах глубочайшие залежи консерватизма и невежества*. Вместе с тем низовые органы нашей профсоюзной системы, находясь у самых корней театральной общественности, у самых истоков организационно-производственной работы театра, не могут не учитывать всей сложности и болезненной трудности совершающихся в нем, в условиях современности, общественных и творческих процессов.

Эта именно органическая близость к «природе вещей» обязывает и местком Малого театра, подходя к конфликту МХАТа 2-го, лишь «по воду» его заявить нижеследующее:

1. Неизбежные в условиях коллективного художественно-производственного процесса театра столкновения отдельных соревнующихся интересов, учет и квалификация колеблющихся индивидуальных достижений художественных работников театра, персональное распределение отдельных художественных задач – все это составляет совокупность тех «проклятых» вопросов, ту сложнейшую организационно-бытовую проблему театра, разрешения которой в более или менее удовлетворительной степени практика театра еще до сих пор не дала.

2. Художественно-руководящий орган театра, решающий задачи вышеупомянутого порядка, не может быть свободен при этом от тех или иных ошибок, порождаемых не только соображениями «внутренней политики», но и велениями индивидуального вкуса и художественного «усмотрения», наличие и своеобразные, неожиданные выявления которого в сфере искусства совершенно закономерны.

3. Возникающие отсюда коллизии театра, опасности тех или иных уклонов «личного режима», явно влекущие театр к понижению его культурно-творческой и общественной роли, могут быть нейтрализованы *только здоровой профессиональной общественностью*, надлежащим об-

разом организованной. Поэтому создание секции художественных работников театра – первоочередная задача нашего союза Рабис.

4. Художественно-идеологическая линия театра, определяемая изнутри сложным историческим подбором его художественного актива и практикой выработанной методики, извне регулируется так называемым «социальным заказом» и органами общественно-политического контроля. Твердых, стабилизированных форм и направлений наша бурно текущая действительность для большинства театров еще не выработала, что, между прочим, подтверждается принятием нескольких резолюций на теасовещании при Наркомпросе.

5. Учитывая огромную значительность и безотлагательность вопросов нашего внутреннего строительства, остроту каждодневно возникающих противоречий быта, идеологии, навыков прошлого и стремительного напора современности, местком Малого театра призывает весь художественный актив московских театров на широкую общественную дискуссию, организацию которой должен взять на себя губотдел союза Рабис.

Пред. месткома Гос. Ак. Малого театра *М.Нароков* (с. 4).

ПРОФАКТИВ О КОНФЛИКТЕ В МХАТ II

ЗА АКТЕРА-ОБЩЕСТВЕННИКА

ТЕАТР РЕВОЛЮЦИИ

Местком театра Революции, обсудив вопросы, затронутые письмом артиста МХАТ II Чупровым, считает долгом заявить, что только *широкое развитие общественности за кулисами театра*, только близкое участие актеров-общественников в организационной части производства сможет изжить протекционизм и кумовство, *сможет начисто выветрить из театра пыль старых, гнилых традиций и обеспечить здоровые условия работы советскому актеру.*

Местком

ТЕАТР САТИРЫ

Местком театра Сатиры, воздерживаясь от окончательных выводов до выяснения беспристрастными общественными организациями полной картины конфликта, считает *своим долгом потребовать от советской общественности заострить и выявить все стороны общественного бедствия* (дело идет о молодом культурнейшем театре), так как картина театральных нравов, рисуемая Чупровым, *в большей или меньшей мере имеет место в любом «храме искусства».*

Можно с полной ответственностью утверждать, что *революция не заглянула в темные твердыни театральных замков*, в которых мирно царят под различными прикрытиями, средневековые законы, – наряду с месткомами, комиссиями и совещаниями.

Письмо Чупрова имеет большое общественное значение. Это – первый таран. Понятны тревога и ярость, охватившие театральных феодалов, объединившихся перед первым признаком «бунта рабов». Стерты все границы и тени фронтов: *директор Мейерхольд, соболезнующий ди-*

ректору Чехову – это нужно подчеркнуть. Мы все же надеемся, что советская общественность найдет пути и средства со всей присущей ей решимостью на десятом году революции произвести Октябрь в театральных нравах.

Председатель месткома Р.Г.Корф
Секретарь Е.Л.Годзиева

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

...Мы всецело стоим за такое открытое обращение к советской общественности, как опубликованное в «Новом Зрителе» письмо артиста Чупрова, в смысле привлечения общественного внимания к *реакционной атмосфере актеатров*.

Мы приветствуем такое обращение к общественности тем более, что оно дает возможность выявить как актера-общественника, так и «идеологию» академических театров, мы приветствуем его также и потому, что оно дает повод начать наконец борьбу за *советскую общественность внутри театров*.

Член Правления Мосгубрабиса и месткома
Большого театра Ф.С.Ляпохин
Председатель производственной комиссии А.Ф.Гулин
Секретарь месткома Л.Д.Петров

ГОС. ЕВРЕЙСКИЙ ТЕАТР

Конфликт в МХАТе II имеет значение далеко не только для этого театра, но и для всех академических театров. Расслоение актерских коллективов идет по двум линиям: идеологической и профессионально-общественной. Эти группы составляют «меньшинство», ибо «*большинство*» *индифферентно к советской общественности*, индивидуально настроено и, самое главное, находится в полной зависимости от режиссера-директора, совмещающего художественное руководство театром с административным.

Здесь актеры более чем беззащитны. В большинстве наших театров царствует полный произвол. И *не существует органа, к которому могли бы апеллировать актеры* в случае возникновения многочисленных конфликтов по распределению ролей и формированию труппы. На этой почве процветает *протекционизм, кумовство, подхалимство*.

Основной вывод – нужно упразднить *театральную автократию*, привлечь общественный контроль и наряду со специалистами в руководящей работе театра – *привлечь общественника*.

Председатель Месткома Госета А.С.Баславский
Секретарь месткома Е.С.Крашинский

МОСК. ТЕАТР ДЛЯ ДЕТЕЙ

Этот конфликт далеко не единичен, он не носит частного характера. Такие внутренние сдвиги – в моменты завоевания актером своего места в театре, должны иметь место в свое время во всех театрах, оставленных

нам дореволюционной культурой. Я считаю, что эта борьба в ближайшее время должна перекинуться и в другие театры, в первую очередь в МХАТ I.

Во главе театра должен стоять директор-общественник. Если нельзя соединить в одном лице качества директора-общественника и художественного руководителя, то их нужно разграничить.

Председатель месткома Ю.К.Корицкий

Воздерживаются!

МХАТ I

Местком МХАТ I, принимая во внимание назначение авторитетной комиссии от ЦК и губотдела союза Рабис для расследования инцидента в МХАТ II, впредь до получения материала обследования, выяснение своего отношения к инциденту считает преждевременным (!).

Председатель М.И.Прудкин

Секретарь Б.М.Монастырев

Приписка. Если бы нам был поставлен вопрос об актерской ответственности в театре до возникновения инцидента в МХАТ II, то вне всякого сомнения мы высказались бы в положительную сторону в отношении развития здоровой советской актерской общественности.

Секретарь месткома Б.М.Монастырев

ТЕАТР ИМ. ВАХТАНГОВА

Местком театра им. Вахтангова (в лице его представителя секретаря месткома Л.П.Русланова) в ответ на просьбу нашего сотрудника высказать мнение о случае в МХАТ II, заявил, что и местком, и труппа театра имеют, конечно, определенное мнение о конфликте. Однако, обсудив в особом совещании вопрос о передаче этого мнения гласности, местком вынес решение – *от опубликования в печати своего взгляда на происходящее в МХАТ II воздержаться* (!) (с. 5).

Отклики печати на конфликт в МХАТ II

Конфликт в МХАТ II, кампания за *актера-общественника* и за советизацию внутри театральной среды, встретили живые отклики в печати.

Ленинградский журнал «Рабочий и Театр» (№ 13), посвящая этому передовую, заявляет:

– Есть признаки того, что к проветриванию «заэкранных» тайников прибавится проветривание тайников закулисных... Чрезвычайно показательно в этом отношении опубликованное «Новым зрителем» (№ 12) убедительно протестующее письмо артиста МХАТ II Чупрова, вскрывающее за благообразной вывеской благообразнейшего театра – нарывы.

«Жизнь искусства» (№ 14) этому вопросу посвящает также передовую.

– Вдруг, – сочувственно восклицает журнал, – в благородном семействе мхатовцев разражается скандал. В прессе опубликовывают открытое письмо... артиста этого театра Чупрова. Это не письмо, это почти истерический вопль задыхающегося человека.

Как же отнеслось к письму «большинство» МХАТ II?

– Крепко сколоченное большинство еще более сплотилось и объединилось с дирекцией, почувствовав надвигающуюся опасность.

Симптоматично! Не правда ли?!..

И больше. Ссылаясь на статью, помещенную в «Новом Зрителе» (№ 13) «Кокетничанье с боженькой», редакция делает вполне правильный вывод:

– Пусть каждый дурачится на свой фасон, но когда советский театр превращается в какую-то цитадель реакционной упадочной «секты», когда его спектакли превращаются в организованную пропаганду «боженьки» во всех его видах, тогда понятно становится многое. МХАТ II с его блестящими талантами и внутренним загниванием напоминает того богача, который пышными одеждами прикрывал смертельно кровоточащую язву. «Ну что ж, не оживет, аще не умрет»...

Советская общественность сумеет вырвать все то, что вредит строительству советской театральной культуры.

Решительней всех настроен «Молодой Ленинец». В статье «На позициях, враждебных рабочему зрителю» (№ 75) газета, бегло анализируя современное состояние МХАТов, особенно горячо обрушивается на МХАТ II.

– Вслед за скверной и ненужной пьесой «Орестея» МХАТ блестяще ставит «Дело», проникнутое реакционными и упадочническими настроениями. Религиозность, таинственность, которыми проникнуты постановки МХАТ 2, благодаря руководству Чехова, ставят его на позицию, явно враждебную интересам рабочего зрителя».

«Молодой Ленинец» предлагает:

– В эпоху культурной революции МХАТ 2, имеющий прекрасные артистические силы, нельзя отдавать в руки враждебных нам элементов, надо положить конец разгулу реакционных, упадочнических настроений на сцене МХАТ 2 (с. 12).

19 АПРЕЛЯ. «Новый зритель», № 16. КОРРЕКТНОСТЬ КИТОВ

Конфликт во МХАТе 2-ом сорвал маски. Одни воздерживаются, другие молчат, не воздерживаясь, и третьи говорят. Мы понимаем тех, кто имел печальное мужество стать на сторону большинства МХАТа 2-го, мы приветствуем тех, кто выступил открыто против этого большинства, но мы возмущены теми, кто публично с лощеной корректностью заботится прежде всего о вежливости, не касаясь существа и независимо от него.

Человек кричит: нас медленно удушают, прикрываясь талантом и обаянием имени Чехова, воздуха нет, дышать нечем, смрад, кошмар, ужас! А корректные и любезные люди ему отвечают; и даже не ему, а тем, кто обратил внимание на его крик: мы крайне удивлены, зачем вы позволяете ему кричать эти вещи без оговорки с вашей стороны и не предложив одновременно перекричать его тем, кто его душит. И затем объективнейше, с олимпийским спокойствием, благодушно добавляют: «мы не

можем не отметить, что художественная работа МХАТа 2-го, имеющего крепко спаянный коллектив, руководимый таким выдающимся артистом, как М.А.Чехов, тормозится возникшим в театре конфликтом, и потому мы с нетерпением ждем скорейшего его разрешения в соответствующих инстанциях».

Изумительно! Что можно возразить? Верно, работа тормозится и честные советские люди нетерпеливо ждут, пока она перестанет тормозиться. Но скажите на милость, добрые, честные, советские граждане, как вы думаете, правда ли то, о чем человек кричал, или ложь? Если это ложь, то почему вы так спокойны? Как вы себе можете позволить излишнюю роскошь мнимой незаинтересованности и не взять под свою защиту обожаемого вами и выдающегося артиста, так незаслуженно и публично опозоренного? Если же это правда, – как можете вы, потирая руки, с вежливым поклоном корректно возмутиться только тем, что редакция рядом с портретом удушаемого человека не поместила портрет и того, кто душил.

Ясно, что здесь мы имеем дело с возмутительнейшим общественным индифферентизмом, совершенно нетерпимым у нас, в наших условиях.

Печально, что этот индифферентизм, эта недоуменная, выхолощенная от здорового чувства естественного возмущения в ту или другую сторону корректность выявлена четырьмя китами нашего театрального искусства – в письме 4-х директоров.

Индифферентизм 4-х корректных китов становится особенно ярко выпуклым на фоне отзывов месткомов театра Революции, театра Сатиры, Еврейского театра, театра Детей и даже Большого театра, который заявляет: «Мы всецело стоим за такое открытое обращение к советской общественности... в смысле привлечения общественного внимания к реакционной атмосфере актеатров». Правда, это только месткомы. Но правда и то, что месткомы театра им. Вахтангова и МХАТа I считают выяснение своего отношения к инциденту «преждевременным» и воздерживаются высказать свое «уже имеющееся» определенное мнение о конфликте. Это чудовищно. Еще чудовищнее приписка секретаря месткома МХАТа I Б.М.Монастырева: «если бы, – пишет он, – нам был поставлен вопрос до возникновения конфликта в МХАТе 2, – мы высказали бы в положительную сторону в отношении развития здоровой советской актерской ответственности». А сейчас почтенный секретарь не решается высказаться...

Друзья, зачем кривите душой? Говорите прямо, что именно порядки МХАТа II вы считаете здоровыми, а на советскую общественность вам наплевать.

Правда, есть предрассудок, по которому о покойниках или ничего не говорят, или говорят хорошо, правда, что артист Чупров заговорил именно о тех, кто, по существу, с точки зрения советской общественности, является ходячим идейным покойником в нашей среде. Правда, что корректным людям, воспитанным в правилах вежливости, трудно отзывать плохо о лежачих и совсем невозможно о ходячих покойниках. Но какое нам до этого дело? Разве речь идет об отдельных лицах? – Нет! Дело идет о величайшей задаче создания нового актера, актера-общественника. Дело идет о том, чтоб величайшая революция, совершенная

нами, не прошла бесследно и для нашего театрального искусства. Тот, кто этого не понимает, кто отступает и прячется за ширму перед поставленной задачей, тот не советский гражданин, а жалкий обыватель, совершенно не понимающий, а главное не чувствующий того процесса, который происходит.

Мруз

От редакции. Редакция «Нового Зрителя», помещая статью т. Мруз, вследствие интереса, который представляют ее отдельные положения, считает необходимым оговорить, что отношение редакции к вопросу, затрагиваемому статьей, будет высказано в одном из ближайших номеров журнала (с. 8).

Отклики на конфликт в МХАТ II. Резолюция кино-театрального кружка рабкоров газ. «Рабочая Москва»

Заслушав информацию о конфликте, возникшем в МХАТ II, и откликах на этот конфликт, общее собрание кино-театрального кружка рабкоров газеты «Рабочая Москва» констатирует несомненность наличия в наших театрах нездоровой обстановки, мешающей наладить правильную работу советского театра.

Протекционизм, с которым ведется неустанная борьба нашими парт- и профорганизациями, свивает себе прочное гнездо в недрах наших театров, кино-организаций и т.д.

Но здесь, в силу особых специфических условий, бороться с ним значительно труднее, чем на производстве.

Именно поэтому собрание приветствует поднятую на страницах «Нового Зрителя» кампанию за молодого актера, за актера-общественника против реакционных элементов в театре.

До сих пор мы не слышали подлинного голоса актера-рядовика. Письмо Чупрова является первым опытом такого общения актера с массой.

И это дает возможность надеяться, что в будущем актер будет обращаться со своими нуждами и горестями к массе. Нет сомнений, что масса всегда чутко отзывается на такой призыв.

Но только одного одобрения выступления Чупрова мало для ликвидации тех ненормальностей, которыми насыщен воздух театров.

Необходимо, без откладывания, выработать ряд конкретных мероприятий в этой области.

Этот же вопрос не должен быть обойденным на предстоящем театральном совещании при НКП. В свою очередь мы предлагаем следующее:

1) Привлечь к участию в худ. советах актеатров общественные парт- и профорганизации, как то делается в театрах УМЗП.

2) Поставить перед МК ВКП (б) и МГСПС вопрос о большем вовлечении ячеек и месткомов театров в художественно-производственную их работу.

3) ЦК Рабис должен изменить характер журнала «Рабис» с тем, чтобы он стал подлинным органом актера, члена профсоюза, а не обычным театральным журналом.

4) Вести борьбу с имеющейся в театрах ненормальностью, когда худ. руководитель театра в то же время является и артистом.

5) Членам кружка необходимо осветить вопрос о конфликте в МХАТ II на предприятиях и в рабочих клубах, собирая постановления и мнения отдельных рабочих по поводу этого конфликта.

Бюро кружка

ЗА АКТЕРА-ОБЩЕСТВЕННИКА!

1

Я рассматриваю конфликт в МХАТ II не как личную борьбу, а как глубокое влияние советской общественности на этот театр.

Здоровый общественный подход, который до сего времени был подавляем во имя «чистого искусства», здесь берет перевес. Конечно, эта линия должна победить, иначе нельзя построить настоящий советский театр.

Театр, как производство, не может быть исключением: он подчинен тем же законам, которые лежат в основе всей советской системы.

Директор театра Революции М.М.Залка

2

Кулисы должны очиститься от той плесени и затхлости, которые в большинстве театров не исчезли, несмотря на то, что революция до основ всколыхнула старые устои, старый быт.

Жреческое чванство, узко-актерские замашки должны уступить место товарищеским отношениям.

Здоровая товарищеская атмосфера – залог роста театра.

Эту здоровую атмосферу сумеет создать *актер-общественник, актер-гражданин*, который поборет в себе яркое индивидуалистическое отношение к вопросам театра.

Письмо тов. Чупрова бьет в набат. Но было бы весьма поспешно, признавая всю общественную важность выступления т. Чупрова, выносить какое-то определенное суждение до опубликования результатов обследования комиссий правительственной и профсоюзной, которые должны пролить свет и ясность, вскрыть всю обстановку, создавшую раскол в МХАТе II. После чего мы, взволнованные этим конфликтом, сможем определить и свое отношение.

Ответственный руководитель театра им. МГСПС

Е.О.Любимов-Ланской

Отклики МЕСТКОМОВ

Гос. Педагогический Театр

Конфликт во втором МХАТе, несомненно, берет свои корни от мистически-религиозного умонастроения руководителей этого театра во главе с Михаилом Чеховым. Несомненно, руководство театром

вообще должно протекать под строгим контролем советской общественности. В противном случае мы будем иметь «театр для себя», а отнюдь не для общества.

Примеры как нашего театра, так и театра Мейерхольда, а сейчас особенно конфликт в МХАТе II, – требуют самого внимательного изучения, для того чтобы выровнять внутренние взаимоотношения в театре, установить внутри его общественную атмосферу.

Необходимо, чтобы *во главе театра стоял не узко-театральный деятель, а общественник.*

Председатель месткома Педагогического театра *К.Н.Вельский*

ТЕАТР ИМ. МЕЙЕРХОЛЬДА

Местком ГосТИМа считает, что явления, указанные в письме тов. Чупрова, если они действительно имели место, недопустимы в стенах советского театра. До конца же обследования правительственными и профессиональными комиссиями местком воздерживается от вынесения каких-либо суждений по данному письму. Местком считает крайне важным подвергнуть результаты обследования всестороннему обсуждению работников театра.

Председатель *А.А.Петров*
Секретарь *Н.Г.Мухин* (с. 9).

20 АПРЕЛЯ заседание ЦК Рабис по разрешению конфликта в МХАТ 2-м.

26 АПРЕЛЯ. «Новый зритель», № 17. Золотой заповедник (*К вопросу о театральном академизме*)

[...] Мы утверждаем, что до тех пор, пока советской общественностью не будет произведена вся эта перетряска академических «нравов», пока не будет вскрыт и локализован источник их явной и скрытой заразы, пока «маститые» не будут спешно поставлены в такие условия, где их силы волей-неволей должны будут пойти или открыто против или на пользу революции, но уже как *техническая сила*, – мечтать о возможных сдвигах в среде академических театров, о создании актера-общественника, общем культурном росте и т.п. – дело наивное и безнадежное!

Нам обещают соответствующую высокомастерскую продукцию. А как ее можно получить, когда почва, предназначенная для посева, не только еще не подготовлена, но преимущественно даже насыщена ядом? Атмосфера, в которой сейчас подрастает академическая смена, – этот оплот, предназначенный для продолжения высокого мастерства, – увы, не внушает никакого доверия.

В условиях нашей действительности, где наравне с возрастающей политической активностью трудящихся масс неизбежен рост и реакционных элементов, этот факт сигнализирует о том, что «верхи» академизма продолжают получать пайки своей пищи и сегодня. Значит, опасность для «восстающей» молодежи велика, так как можно быть заранее уверенным в том, что найдутся такие «старожилы», которые наверняка используют все средства, чтобы помешать ей в ее революционном деле.

Здесь коренной академист закрывается щитом истерических уверений и воплей об опасности, грозящей талантам, «обаянию» искусства, «вечным гармониям», т.е. повторяет затасканную буржуазную «истину» на тему о внеклассовости искусства, общечеловеческой этике и т.п. ханжестве, затемняющем основной смысл вещей. В то же время западным единомышленникам академистов это не мешает молчанием помогать сажать революционеров-художников как политических врагов в тюрьмы и конфисковать и сжигать художественные произведения.

Академический «заповедник» надо хорошенько почистить, и чем скорее, тем лучше, а то уже начинают портиться хранящиеся в нем таланты.

В.А.Павлов (с. 3).

По чужим ГРАНКАМ

Конфликт в МХАТ II стал вызывать отклики и на местах. Киевский журнал «Театр, музыка и кино» (№ 8) пишет:

«Что на Шипке Художественного театра не все спокойно, – в этом вряд ли кто-нибудь сомневался. Советская театральная общественность терпела, когда такой крупный и творчески мощный коллектив слишком долго раскачивался, чтобы стать лицом к революционной эпохе. С трудом (а временами и с возмущением) она смотрела, как эту эпоху пытались поймать «на крючок» таких пьес, как «Белая гвардия», или таких постановок, как эсхилоская «Орестея». Многие наконец прощались МХАТам I и II только за то, что в их стенах был такой мощный родник актерских сил.

Теперь можно открыто сказать, что шум этого родника заглушал все то, что теперь вскрылось в стенах МХАТа II. Скандал этот, являющийся подлинной злобой дня, конечно, не неожиданность...»

Мы полагаем, что этот конфликт получает должный отклик вовсе не из сострадания к какому-нибудь актеру, «обиженному» в распределении ролей, и не в силу того, что он касается МХАТ II, а конечно, только потому, что затронутые вопросы на этом частном примере сигнализируют о деле всесоюзного значения. Вопрос об оздоровлении «кулис» театра, о создании в них здоровой общественной атмосферы, обеспечивающей нормальное развитие смене, – несомненно, не может не волновать каждого, кому искренне дорого будущее советского театра. В таком деле может злословить и прятаться за мелочи только враг или заблуждающийся обыватель!» (с. 5).

ЗА АКТЕРА-ОБЩЕСТВЕННИКА

Скандал, разразившийся в стенах МХАТ II, всколыхнул общественное мнение не одной только Москвы, но и далеко за пределами ее. Этот конфликт имеет огромное принципиальное значение для всей театральной громады СССР и должен быть вскрыт безоговорочно и со всей исчерпывающей полнотой.

Нездоровая атмосфера, обнаруженная громким призывом к ответственности артиста МХАТ II Чупрова, есть не только в МХАТах, *она свила себе прочное гнездо во многих театрах Москвы и провинции*, она есть везде, где есть неорганизованные актеры и где превалируют известные условия: разность убеждений, общественная значимость и индивидуалистический подход со стороны руководящей головки театра, довлеющий над голосом работников, стремящихся к одному: не дать себя задавить, приносить посильную пользу обществу, строить это общество, неся в него здоровую новую культуру.

Актер хочет и должен быть общественником – гражданином в полном смысле этого слова. Театр должен охватывать широчайшие слои населения, так как он призван играть колоссальную роль в культурной жизни страны. Театр – это неоспоримое орудие в построении идеологии современной эпохи и вполне очевидно, что нельзя допускать, чтобы, как в руках ловкого фокусника, на глазах у почтеннейшей публики, произошло бы превращение этого могучего воспитательного орудия в хилый оранжерейный цветок для услаждения чисто мещанских вкусов.

Нельзя жить в обществе переживаемой нами величайшей эпохи, не чувствуя лихорадочного биения его пульса. Задача действительности ясна. Завоевания революции, завоевания нового общества – огромны и должны громко и четко проявить себя в жизни театра. Плеханов говорил: «Ход развития искусства определяется ходом развития общественных сил». Действительность каждого дня должна заставить актера идти не за собой, а в ногу с собой, по крайней мере, если уж не впереди себя. Только надо помочь и актеру.

Правда, что актер не может сразу порвать со старой идеологией, правда, что он не может сразу приобщиться к новому быту. Но сразу нельзя, а за десятилетия должны же быть какие-нибудь логические результаты, хотя бы частичные. Актер за 10 лет революции только поверхностно, а не с корнями, не глубоко врос в новый быт; не успел ближе, как того требуют условия гигантских шагов жизни, – приобщиться к нему. Вот почему одной из главнейших задач укрепления и роста театра должно быть неослабное *стремление приблизить рядового актера к политической общественности, превратить его в полноправного гражданина*.

Нужна особенная чуткость со стороны актера к общественно-политической жизни страны. И на первое время, как экстренная мера, необходимо создать в каждом театре дружный товарищеский цех, объединяемый группой авторитетных товарищей, через которых поддерживалось бы взаимодействие между работой актеров и работой театра.

Лозунг «актер аполитичен» – нет, его не должно быть! Аполитичные люди в искусстве не нужны ни обществу, ни театру. Таким «аполитикам» места в театре быть не должно. Их надо посадить на пароход и высадить где-нибудь на отдаленном острове. Пусть их там работают, как им нравится, пусть умирают.

Удивительно не то, что разразился этот вполне резонный скандал, а то, что такие смертельные враги, как Мейерхольд и Станиславский, как

Мейерхольд и Таиров схватились вдруг за руки и залепетали одинаковым языком, что это, мол, нетактично «выносить сор из избы».

Конечно, этот скандал, как и всякий конфликт на театре, – неприятен, *но он имеет большое значение*. Пришла наконец пора положить предел бесправности актера в театре, зажиманию рта, то «ролишкой», то обещанием дать роль, когда тот в защиту своего гражданского права подымает свой голос.

Нет, этот сор надо вынести, и хотя театральная Москва упорно молчит, но она отлично понимает, что значит выступление этой троицы, этих трех крупнейших режиссеров – руководителей своих театров. В кабинеты к ним ворвался холодок. Скорее форточки закрыть! Но у форточек стали две комиссии – правительственная и профсоюзно-общественная. С громадным нетерпением вся театральная Москва, вся общественность ждет, чем закончится эта борьба!

Дорогу актеру, гражданину-общественнику, носителю новой здоровой культуры!

Председатель месткома Московского Драматического театра
б. Корш *Н. Степанов*
Секретарь месткома *Б.В. Шмитько*

Отклики

1

Пробуждение общественности среди актерских масс имеет большое значение в строительстве советского театра. Все общественные организации, которым дороги интересы нашего театра, обязаны оказать *реальную поддержку* нарождающейся актерской театральной общественности.

Расслоение, которое происходит в актерских массах, ни в коем случае не следует затушевывать, а, наоборот, заострять, будировать, приковывать к нему общественное внимание.

Директор Московского Драм. Театра б. Корш *Е.С. Морозов*

2

Расширенное заседание месткома и профактива Белорусского Государственного Второго Театра (БДТ 2), обсудив конфликт МХАТ 2, всецело присоединяется к меньшинству, ведущему борьбу за *артиста-общественника*.

Наш театр, получивший воспитание в Москве, под руководством артистов-режиссеров МХАТ 2, знает, что этот театр имеет за собой громадные художественные заслуги, но и, в то же время, несет в себе *гнилую идеологию, не созвучную современности*.

Профактив отмечает, что эта гниль с лозунгами о «жрецах искусства», «искусство вне классов», «искусство для искусства» и т.д. и т.п., имеет свое частичное влияние и отражение в нашем театре.

Протестуя против поведения МХАТ 2-го в отношении его революционного меньшинства, мы требуем, чтобы разрешение данного вопроса было бы общественно выдержанным до конца.

Да здравствует актер-общественник!
Да здравствует Октябрь в искусстве!

Предместком БДТ 2 Санников
Секретарь М.К.Василевская
Следуют 18 подписей профактива (с. 6).

26 АПРЕЛЯ. Акт обследования МХАТ 2¹⁶².

Президиум ЦК на основании данных обследования, произведенного согласно постановлений от 26/III комиссией в составе: СЛАВИНСКОГО, Алексева, Лебедева, Бескина и Щербакова, заслушивания фактического материала и объяснений Мосгубрабиса, МК, МХАТ 2, Правления МХАТ 2, представителей т.н. «оппозиции», актера Чупрова – устанавливает следующее:

I. Стороны в конфликте

1. К моменту обследования конфликт в МХАТ 2 обозначился как комплекс разногласий, взаимных претензий и обусловленных ими действий между: с одной стороны – формально и фактически руководящей в театре группой актерского цеха, имевшей полную поддержку подавляющего большинства всей труппы театра (основного актерского кадра и актерской молодежи театра) и административного персонала и, с другой стороны – меньшинства актерского цеха (7 лиц), не оказывавшего организационного влияния на руководство театром и сложившегося в процессе конфликта в т.н. «оппозицию».

2. Дирекция театра, Правление и – в дальнейшем – художественный совет театра участвовали в конфликте, выражая собой мнение и волю большинства актерского цеха. Местком и его производственная комиссия расценивались руководящим актерским большинством как орган т.н. «оппозиции», но конфликт в существе своем развивался внутри театра не по линии обычных взаимоотношений хозоргана и профячейки и не вызывал в своем течении постановки этого вопроса на общем собрании работников всех цехов театра.

3. Персональный состав т.н. «оппозиции» сложился из 7 актеров – Дикого, Волкова, Ключарева, Музалевского, Пыжковой, Цибульского, Бибикова (из которых первый является и режиссером, последний – сотрудник) – в большинстве своем из давних работников театра. В дальнейшем против руководящих групп и органов театра выступил в прессе актер Чупров. Дикий – член Х.С., Ключарев – пред. Месткома, Бибиков – редактор стенгаза. Некоторое время в театре наблюдался известный контакт между отдельными членами т.н. «оппозиции» и другой группой, возглавляющейся актером, режиссером и членом Х.С. Смышляевым, группой, весьма быстро рассосавшейся и присоединившейся к большинству актерского цеха¹⁶³.

4. Большинство актерского цеха как сторона в этом конфликте: возглавляемая Чеховым (директор, председатель Правления и Х.С., актер, режиссер, педагог), Берсеновым (член Правления и Х.С., зав. админ. частью, актер) и Сушкевичем (член Правления и Х.С., зав. Постанов.

Частью, режиссер, актер). Линия большинства разделяется Правлением (куда входят кроме названных лиц актеры Готовцев и Подгорный) и Х.С. (в котором участвуют сверх перечисленных работников актеры и режиссеры Бирман, Бромлей, Благодрагов, Азарин, Гейрот, Чебан, Татаринов и зав. Муз. Частью театра – Рахманов). Состав обоих органов назначен директором Чеховым и утвержден Управлением Государственных Актеров.

В дальнейшем эта линия одобрена всем актерским цехом и актерской молодежью театра. В итоге конечной стадии конфликт осложняется в смысле акцента со стороны т.н. «оппозиции» на Чехова и активизации его личного участия в нем.

II. История конфликта

5. Первая стадия конфликта в его внешнем проявлении относится к провинциальной поездке МХАТ 2, вызвавшей выступления некоторых членов из состава в дальнейшем сложившейся в т.н. «оппозицию» – в плане критики финансовой деятельности Правления на общих собраниях работников в Ростове-на-Дону и Москве. В связи с этим – в частности – Гиацинтова отказалась от сорежиссуры с Волковым в «Волках и овцах». Существо выступлений сводилось к обвинениям Правления в нехозяйственном ведении дела и *неправильной* отчетности по поездке. Этот вопрос заострился в связи с тем, что денежный отчет был готов лишь в 20-х числах октября и что он был снят с обсуждения общего собрания по согласованию с председателем Мосгубрабиса. Этот вопрос должен быть признан исчерпанным на основании данных указанного отчета, доказавших необоснованность выступлений оппонентов.

6. К данной стадии конфликта относятся и прения на общем собрании по обсуждению условий колл. договора, не выходявшие из ряда вон обстановки таких же собраний в других предприятиях и приведшие в итоге к принятию предложений Правления по вопросу о ставке 1-го разряда и предложение МК о повышении на разряд всех работников театра, тарифицированных по 1-м разрядам.

В конце октября состоялось общее собрание работников театра для перевыборов МК, на котором большинство труппы (актерского цеха) не голосовало за Ключарева.

7. В начале ноября в стенгазете МК «Реплика» появились заметки, снова поднимавшие выше отмеченные финансовые вопросы. Делегатское собрание потребовало снятие этого вопроса стенгаза, но особая комиссия, созданная по проф. и парт. линиям, признала неосновательность этого требования. После этого преподаватели, актеры и режиссеры из группы большинства труппы отказались заниматься с редактором стенгаза Бибиковым. Атмосфера взаимной враждебности начала расти и привела к предъявлению Правлением требования, адресованного УГАТ и в копии направленного Мосгубрабису, о снятии с профсоюзной работы Ключарева, Бибикова и Медведевой (секретаря МК).

В дальнейшем в связи с вмешательством в растущий конфликт НКПроса и наступившим временно относительным успокоением в театре Правление сняло свое требование.

8. Эта стадия конфликта развернулась еще резче по линии административной в связи с отсутствием в театре Худож. Совета. Этим вопросом занялась специально производственная комиссия, выдвинувшая проект организации Х.С. в составе представителей отдельных течений в театре и представителей общественных организаций; одновременно – в начале ноября – по хоз. линии конструируется Художественный Совет, с привлечением в его состав Дикого, но без участия представителей общественных организаций.

9. С момента образования Х.С. т.н. «оппозиция» в лице ее отдельных представителей получила возможность выявить свою идеологическую позицию. Конкретных поводов для этого выявления было три:

а) обсуждение 9/ХІІ постановки «Орестея», когда Дикий указал на упадочность постановки, рассматривая ее не как художественную работу, вменяемую лично Смышляеву, а как факт естественного завершения упадочного пути театра за последние годы.

б) Обсуждение 28/ХІІ постановки «Волков и овец», когда Волков заявил, что новаторства никакого нет, т.е. его как художника увлекает система Станиславского.

в) Обсуждение 7/ІІІ постановки «Взятие Бастилии» для 10-летней годовщины Октября, когда Ключарев, а также и Дикий возражали против выбора пьесы и высказывались за необходимость более современной и подходящей пьесы для указанной годовщины.

Между первым и вторым заседаниями Х.С. состоялись совещания и Наркома Просвещения и в Главреперткоме; на первом из них по конфликту было достигнуто соглашение, которое сводилось к следующим пунктам: 1) театр содействует внеплановой постановке Волкова «Волков и овец» с «увлеченными» актерами, 2) «оппозиция» получает мест[а] в Х.С., 3) «оппозиция» прекращает свои выступления против Дирекции и Правления.

Первый пункт не был реализован, т.к. Волков отказался вести работу во внеплановом порядке на основе факультативного участия актеров. Второй пункт был реализован *еще ранее введением в Х.С. Дикого*. Пункт третий по существу был обусловлен соблюдением двух пунктов и в силу отпадения первого пункта отказ «оппозиции» от выступлений мог иметь временное значение. Срыв первого пункта произошел по причинам, зависевшим от обеих сторон, т.к. Волков нарушил соглашение, достигнутое НКПросом, а дирекция, Правление и Х.С. не приняли мер к устранению психологических препятствий, мешавших участию актеров в этой постановке.

В итоге соглашение не получило актуального и практического значения.

10. Наличие «худого мира», сменившего «добрую ссору», подтверждается и фактами постепенного, но последовательного в процессе углубления конфликта отстранения оппозиции от производства. После «Евграфа», где были заняты Ключарев, Пыжова, Цибульский и Бибииков,

– в «Деле» не занимается никто из «оппозиции». Во «Взятии Бастилии» – никто из «оппозиции». (Роли в «Орестее» и «Смерти Иоанна Грозного» были распределены до конфликта.)

Процесс этот был вполне ограничен, т.к. большинство актерского цеха и органы, им поддерживаемые – Правление и Дирекция, – не считали уже возможной совместную работу с «оппозицией», что и дало основание Чехову 7/III потребовать увольнения всей оппозиции и, предвещая события, заранее фактически изъять из дальнейшей производственной работы всю «оппозицию».

11. 22/III-27 г. в «Новом Зрителе» появляется письмо актера Чупрова, содержащее ряд тяжких обвинений против руководящих органов и групп театра, составленное за его личный страх и риск, без уведомления Месткома, без ведома «оппозиции», помещенное в прессе без согласования с Мосгубрабисом и вызвавшее к себе резко отрицательное отношение со стороны большинства актерского цеха.

III. УЧАСТИЕ И РОЛЬ В КОНФЛИКТЕ ПРОФОРГАНОВ

12. Мосгубрабис в лице пред. Правления считал требования и идеологически-общественную линию оппозиции правильной.

В соответствии с этим Мосгубрабис дал конфликту развиваться своим естественным путем, не овладел цеховым движением, подорвал веру в возможность и способность профсоюза уладить конфликт, остался в хвосте событий и создал почву как для обращения Чупрова к советской общественности, прессе, так и Дирекции к Наркомпросу с требованием увольнения оппозиции.

13. Местком, следуя Директивам Мосгубрабиса, также остался в хвосте событий; он не имел твердо руководящей линии в вопросах регулирования внутренней жизни театра по профсоюзной линии: после ряда резолюций, одобрявших деятельность Правления, у Месткома внезапно возник весной прошлого года перелом; конфликт шел мимо Месткома и в пору своего созревания, и после того, как он вылился наружу. Тяжелое положение Месткома, возглавлявшегося одним из участников т.н. «оппозиции», связывало его активность в происходившем конфликте, с одной стороны, и вызывало подозрения в пристрастии его к «оппозиции» (поддержке ее) и понижало его авторитет как профсоюзной ячейки, с другой стороны.

14. Вполне естественно, что работа производственной комиссии в этих условиях не стояла на должной высоте. Она избрала ошибочный план работы – длительное обследование цехов, отказавшись от ознакомления с общим состоянием предприятия и не занявшись учетом вопросов, интересующих массу: не проработала до конца ни одного вопроса, не приняла участия в разработке вопросов, волновавших актерский цех, отложив его обследование на вторую очередь, не затронув отдельных вопросов, имевших актуальное значение (система распределения ролей, ответственность репертуара запросам зрителя и т.д.). Не вела массовой экономической работы, ни разу не организовав производственных совещаний; проявила

беспомощность в борьбе с внутренними препятствиями в ее работе, по всем оргвопросам обращаясь в МК. При этом ни МК, ни Мосгубрабис не вели должного инструктажа производ. Комиссии, а инструкции и директивы ЦК не доходили до нее. С другой стороны, администрация не проявила необходимого внимания к производ. комиссии. В итоге производ. комиссия стала хиреть и фактически перестала существовать. Лишенная поддержки массы работников, она вместе с тем большинством труппы рассматривалась как орган борьбы меньшинства труппы с ее большинством. Конечно, художественный уклон производственной комиссии, выражавшийся к стремлениям выявить тяготения массы работников, объясняется отсутствием правильно организованного Художественного Совета. В плане внутриорганизационном надлежит отметить, что председатель производственной комиссии не выражал настроения ее большинства и вносил в дело излишне формальный подход.

IV. УЧАСТИЕ В КОНФЛИКТЕ ХОЗОРГАНОВ

15. Дирекция в лице Чехова не приняла никаких мер к изжитию конфликта, кроме требования, обращенного к УГАТ, о снятии с профсоюзной работы Ключарева, Медведевой и Бибикова (24 ноября) и заявления в Наркомпрос об увольнении из театра всей оппозиции (7 марта). Дирекция не сделала ни одной попытки сговориться с оппозицией и изжить органически, а не механически конфликт, сразу став в положение стороны и забыв о своей функции руководства театром и улаживания внутрицеховых трений.

16. Линия Дирекции в лице Чехова совпала в полной мере с линией Правления и Художественного Совета, поскольку оба эти органа были организованы Дирекцией по персональному выбору и поскольку оба они были по отношению к Дирекции подсобными.

В принципах организации обоих органов были заложены основания развития конфликта, так как Правление и Художественный Совет, составленные из работников актерского цеха, поставили в привилегированное положение 15 работников, тем создавая в театре влиятельную и сильную группу. В итоге актерский цех распался на две фактические группы – руководящая (Правление и Худ. Совет), с притыкающими к ней лицами, и оппозиция из лиц, протестовавших против этой группы

17. Создание Правления было продиктовано очевидной необходимостью обеспечить директора как художника, не имевшего ни склонности, ни возможности непосредственно управлять админ. фин. хоз. частью, подходящим для несения этих функций коллегиальным органом, который, в общем, со своей работой с хозяйственной точки зрения справился удовлетворительно. Художественный Совет не имел сколько-нибудь большого значения, т.к. собрался всего 3 раза, рассмотрев не более 5-ти вопросов, образовался в конце первой половины сезона, по своей структуре и принципам организации был обособлен от советской ответственности и не осуществлял руководства художественной жизнью театра, в частности, не включив в круг своего ведения рассмотрение постановочных планов отдельных режиссеров.

18. Ответственность за идеологическую, художественную и организационную (административную и финансовую часть) стороны театра лежат на соответствующих органах Наркомпроса (Главрепертком, УГАТ).

V. Позиция и тактика «большинства и меньшинства»

19. Одним из основных пунктов платформы оппозиции, поскольку ее удается установить, является критика идеологической линии театра, как оторванной от современности, проникнутой мистическим уклоном и ведущей к общему – идеологическому и художественному – упадку театра. В качестве обоснования приводятся следующие факты: а) выбор таких пьес, как «Орестея» и «Петербург», б) сценическая трактовка пьес «Гамлет» и «Евграф», в) отказ от постановки пьес «Сэди» и «Святой Иорген», г) ведение занятий по актерской технике на философской основе антропософии. Идеологическая критика должна быть признана преувеличенной и односторонней.

Второй МХАТ, не имея в прошлом четкой художественно-идеологической линии, действительно, характеризовался наличием среди других художественно-идеологических устремлений, представленных отдельными режиссерами и примыкающими к ним актерами, и мистического уклона, но эта полоса имеет определенную тенденцию к изжитию, что подтверждается анализом продукции текущего сезона, в течение которого были поставлены наряду с «Орестеей» и «Евграф» (тематический и в значительной мере идейный отклик на современность), и «Дело» (одна из наиболее приемлемых пьес отечественной классики, разрешенная в стиле заостренной сатиры), к тому же эти все постановки дали ряд достижений в плане актерского мастерства. С другой стороны, положительная репертуарная заявка оппозиции – пьеса «Волки и овцы», к тому же предложенная к постановке не в плане новаторства, не доказала остроты идеологического расхождения оппозиции с большинством труппы. Что же касается педагогической работы Чехова, то этот вопрос подлежит специальному изучению со стороны компетентных и авторитетных органов по линии Главпрофобра, хотя, судя по продукции театра, нет основания говорить о проникновении мистических философских начал в методику сценической работы. В итоге утверждения о художественном и идеологическом упадке театра за последний сезон *не отвечает действительности.*

20. Второй основной пункт платформы «оппозиции» заключается в обвинении руководящих органов и групп театра в протекционизме, что конкретизируется ею в следующих формах: а) прием артистов и некоторых других работников художественного персонала без участия Посредбиса и квалификационной комиссии, в которую входит профячейка, т.е. всецело по личному усмотрению директора, б) включение в репертуар пьес, написанных членами Художественного Совета и их родственниками, в) распределение ролей между членами Художественного Совета и примыкающими к ним членами большинства труппы, а равно использование каждым режиссером определенных актерских групп, г) лишение режиссера из группы оппозиции фактической возможности работы. *Над-*

лежит признать, что у директора не может быть отнято право решающего голоса в вопросе набора труппы и художественного персонала вообще, причем Художественный Совет и квалификационная комиссия являются лишь совещательными органами, а профячейка имеет права конфликтовать в случае разногласия с хозорганом по данным вопросам, чего она не сочла нужным сделать, тем самым согласовав действия директора. Постановка «Короля квадратной республики» относится к сезону 1924/25 г., имея отдаленную связь с конфликтом этого сезона, а выбор «1825 года» произошел в условиях крайней бедности репертуара на тему о декабристах. *Акт группового подбора актеров не доказан, но если даже он и имел место, то является органическим следствием многорежиссерия и отсутствия единой художественно-идеологической линии театра, причем обход ролями наблюдался в текущем сезоне лишь после «Евграфа» и по отношению оппозиции и не имел признаков удушения актерских дарований вообще.* Если можно говорить о тяжелых условиях режиссерской работы Волкова («Волки и овцы»), то для такого утверждения по отношению к Дикому («Фальстаф») оснований нет.

21. Если первые два пункта платформы «оппозиции» могут быть приняты лишь с вышеуказанными оговорками, то третий – тяжелой моральной обстановке театра, которая сложилась по отношению к меньшинству, – достаточно убедителен. *Следует установить, что оппозиция усложняла сама свое положение, заостряя конфликты не только по линии репертуарно-идеологической, но и по линии хозяйственно-финансовой.*

Будучи далека от единства в вопросах художественно-идеологического порядка и не имея вообще достаточно определенного лица, оппозиция отвлекалась в сторону вопросов материального характера (поездки, ставки и пр.), без предварительной проверки бросая руководителям театра тяжкие обвинения в антрепренерстве, бесхозяйственности и т.п., благодаря чему оппозиционность естественно воспринималась в обостренной атмосфере большинством как склочность, как стремление свалить Чехова и др., дабы захватить влияние и власть в свои руки.

Большинство же не проявило необходимой идейной терпимости и не обнаружило никаких товарищеских побуждений изжить на почве общей преданности общему большому художественному делу взаимные разногласия и расхождения. Вместо того чтобы согласовать различные течения, представленные отдельными режиссерами и примыкающими к ним актерами, большинство избрало путь отрицания одного течения, представленного членами «оппозиции», и расценивало как идеологического и художественного выразителя театра лицо, которое представляло лишь одно из имеющих право на существование течений; многогранность производственной жизни театра подменена монопольной установкой на проведение воли одного художника. «Оппозиция» была поставлена в тяжелое положение «внутренних врагов», с которыми не здороваются и не говорят, которых лишают участия в производственной работе, которых требуют удалить из театра.

Оценка их позиции и выступлений не всегда правильна и делается с явным преувеличением, их заявления и действия воспринимаются с чрезмерной остротой. Критика «опозицией» тех явлений и поступков, которые она признает опасными и вредными для театра, толкуются как разрушение театра. Стимулы действия оппозиции опороочиваются как чисто личные и даже шкурнические.

22. Письмо Чупрова, напечатанное в «Новом зрителе», должно быть расценено как чисто эмоциональное выступление, предпринятое за собственный страх и риск, без предварительной попытки согласования метода и содержания выступления [с?] МК или Мосгубрабисом, и объективно сыгравшие роль истерической сигнализации тревожных настроений, охвативших часть труппы. Как самый способ этой сигнализации, так и существо письма заслуживают решительного осуждения. Вопросы производственного и профессионального характера должны разрешаться в определенных организационных формах, безусловно обойденных Чупровым, даже если бы Местком и Мосгубрабис, к которым Чупров не обращался, уклонились от участия в рассмотрении указанных вопросов, Чупров имел полную возможность обратиться к вышестоящим по профлинии органам, что им не было сделано. Письмо, с другой стороны, содержит тяжкие, но безответственные обвинения по адресу руководящих групп и органов театра. Нет оснований утверждать, что Верещагин был одной из жертв чеховской политики. Верещагин, не обладая сценической одаренностью, не имел оснований для личной жалобы на Чехова и, не разделяя тогдашнее направление театра, не выставлял никаких положительных предложений и не принимал никаких мер к выпрямлению его линии, им признаваемой ошибочной. Поездка в Ленинград с «Потопом» в текущем сезоне не была антрепризой Чехова, а представляла его гастроль, организованную Правлением театра, участие в которой было оплачено всем участникам твердыми ставками за счет третьего лица – Тарова, с отчислением остатка в пользу общественных учреждений, при этом Цибульский не имел никаких прав на участие в поездке, а замена Антонова Грозовым была сделана по соглашению между тем и другим, и не поехавший Антонов, как и поехавший Грозов, получили по половинной ставке. Освещение вопроса о распределении ролей также не отвечает действительности, как это было выше изложено. Нет оснований для подтверждения квалификации атмосферы по 2 МХАТ как «смрада, кошмара и ужаса».

VI. МЕРЫ К ИЗЖИТИЮ КОНФЛИКТА

23. Взаимная резкость постановки вопросов сторонами в конфликте (требования удаления из театра оппозиции и требования смены Чехова на посту Директора) и крайне обострившиеся формы его процесса обусловлены целым рядом оснований: недостаточным контролем и руководством со стороны УГАТа по идеологической и хозяйственной линии, слабостью и неправильным направлением работы союзных органов (МК, производственная Комиссия, Мосгубрабис).

Столь обострившийся и запущенный конфликт требует для своего окончательного разрешения принятия комплекса мер, по преимуществу

организационного порядка, направленных к оздоровлению производственной обстановки и атмосферы 2-го МХАТ и к созданию условий, которые обеспечили бы в дальнейшем безболезненное разрешение разногласий и расхождений, не могущих не возникать в любом живом организме.

Расценивая возникновение т.н. «оппозиции» как одно из проявлений роста театра – при всей ошибочности отдельных ее положений и действий, – надлежит признать отсутствие оснований для огульного обвинения ее членов в злой воле и в столь глубоком расхождении с основами художественной жизни данного театра, чтобы не была возможна с ней дальнейшая совместная работа. Артистов-оппозиционеров необходимо сохранить в составе труппы *при условии обязательного отказа их от недопустимых методов борьбы вне установленных организационных форм.*

24. Вместе с тем по хоз. линии необходима реорганизация Управления театром. По окончании текущего сезона НКПросом должен быть решен вопрос о замене коллегияльной формы управления единоличной.

В помощь директору, который один отвечает за всю работу перед НКПросом через УГАТ, – должны быть даны по согласованию с союзом два помощника – один по художественной части и другой по административной части¹⁶⁴.

Художественный Совет как совещательный при Директоре орган должен быть реорганизован на началах введения в него представителей общественных организаций по согласованию с союзом его состава.

Очередной задачей реорганизованного Х.С. должна быть проработка производственного плана в его художественной и идеологической части на будущий сезон, а также изучение вопросов о педагогической работе театра, подлежащей общему руководству со стороны Главпрофобра на общих основаниях для всех подсобных при Госактеатрах учебных заведений и занятий.

Общее наблюдение за работой театра должно быть усилено со стороны НКПроса в лице УГАТ.

25. *По профлинии подлежит решительному изжитию политика уклонения союза и его низовых ячеек от активного участия во внутренней жизни театра, не исключая и идеологической и художественной областей, конечно, в тех нормальных пределах, которые определяются профсоюзными положениями об экономработе.*

Поскольку настоящий состав месткома вел пассивную линию и не выполнил своей профессиональной задачи в данном конфликте, он подлежит укреплению и усилению и досрочному переизбранию.

Одновременно должна быть переорганизована производственная комиссия как подсобный орган МК.

Мосгубрабису предлагается принять все меры к проведению в жизнь неоднократно дававшихся Цекарабис директив по массовой экономработе, в частности – по вопросу о методах работы производственных комиссий, а равно по культуре в плане производственного и профессионального просвещения.

27 АПРЕЛЯ. Выписка из протокола собрания актерского цеха работников МХАТ 2-го в составе 87 человек в присутствии от ЦК Рабиса – тов. Славинского, Алексеева, Бескина, Тихоновича, от Губрабиса – тов. Шарикяна, Резауского, Баянова, Кустова, Смурского и от Ячейки ВКП (б) т. Козырьковской¹⁶⁵.

Председатель – Ю.М.Славинский. Секретарь – В.Г.Базилевский.

РЕЗОЛЮЦИЯ

В связи с опубликованием Постановления ЦК Рабиса мы, актеры МХАТ 2, считаем необходимым заявить:

1) Наш театр, насчитывающий около 15 лет дружной и сплоченной работы, из которых десять лет прошло в условиях революционного времени, непрерывно рос как в своем производстве, так и в своем мастерстве.

2) Несмотря на отдельные ошибки репертуара, вполне естественные в периоде органического роста, наш театр завоевал значительное художественное место, имеет высокую посещаемость и пользуется несомненным вниманием со стороны общественных и профессиональных организаций, что подтверждается фактическим материалом, имеющимся в Правлении.

3) Художественное руководство Чехова является для нас особенно ценным и незаменимым, т.к. в период его руководства театр поднял свое культурное и художественное значение и в настоящее время вступил на органический путь выпрямления идеологической линии репертуара.

4) Мы с удовлетворением отмечаем, что в своем постановлении ЦК Рабис отверг всякие попытки придать художественному руководительству Чехова специфический характер, попытки обвинить его в нездоровом влиянии на художественный коллектив театра.

5) Мы считаем, что существующее правление театра всемерно содействовало его экономическому росту и не только не было скомпрометировано по хозяйственно-административной линии, но достигло того, что сезоны заканчиваются бездефицитно, несмотря на отсутствие каких-либо дотаций.

Официальные органы, контролирующие театр, признают вполне удовлетворительную его хозяйственную деятельность, что подтверждается и в постановлении ЦК Рабиса.

6) Мы считаем, что если после 15 лет дружной совместной работы театр пришел к необходимости поставить крайние требования, касающиеся так называемой оппозиции, то он имел все основания сделать это, и своими выступлениями в заседаниях Комиссии представил нужные к тому доказательства.

Считая, что в постановлении ЦК Рабиса – действиям т.н. оппозиции, а также Чупрова дана надлежащая оценка, – мы, подчиняясь постановлениям ЦК Рабиса, заявляем, что фактическая невозможность совместной работы с представителями быв. т.н. оппозиции, с одной стороны, и факт оставления их в театре, с другой, приведут театр к его разрушению.

С подлинным верно: *В.Базилевский*

ПОСЛЕ 27 АПРЕЛЯ. АКТЕРСКОМУ ЦЕХУ МХАТ 2-го¹⁶⁶

Ввиду того, что наша точка зрения на последние события в Театре, в связи с постановлением ЦК Рабиса, для большинства Театра кажется непонятной и толкуется произвольно, считаем своим долгом заявить, что мы не могли от лица всех воздержавшихся на собрании актерского цеха указать своевременно мотивы, побудившие нас воздержаться от голосования по вопросу об удалении оппозиции из театра по той причине, что каждый из нас действовал самостоятельно, без всякой предварительной согласованности. Обменявшись мнениями о мотивах, руководивших каждым персонально в указанном вопросе, теперь мы утверждаем:

1) что единственная возможность сохранения Театра и дальнейшего его художественного роста и общественного значения может быть обеспечена лишь наличием всего художественного коллектива в целом.

2) Соглашаясь по существу с постановлением ЦК Рабиса, мы не видим в точке зрения оппозиции момента, влекущего за собой предъявление ультимативных требований, и не можем взять на себя моральной ответственности, настаивая на удалении ее из Театра.

3) Мы всячески присоединяемся к тезисам постановления ЦК Рабиса, осуждающим способы проведения в жизнь оппозицией своих требований.

4) Мы верим, что настоящий момент, либо угрожающий Театру полным развалом, либо предопределяющий ему подъем на небывалую высоту, – может и должен быть учтен коллективом Театра и его испытанными руководителями как момент сохранения всех художественно ценных сил Театра.

5) Мы предвидим, что отказ большинства коллектива от непреклонной позиции будет запечатлен в истории нашего Театра как акт высокой объективности и смелости, которая возродит в рядах работников Театра живую волю к работе в обновленном горячо любимом всеми Театре.

Подписи: *Т.Соловьев, А.Смирнов, М.Кутузова, Кл. Воробьева, В.Куинджи, Г.Маркс, Т.Щурупова, К.Ястребецкий, Ф.Москвин*¹⁶⁷.

29 АПРЕЛЯ. В Управление госактеатрами

Директора Московского Художественного Академического театра 2-го М.А.Чехова

Заявление¹⁶⁸.

Прилагая при сем резолюцию Общего Собрания актерского цеха от 27-го апреля¹⁶⁹, считаю себя обязанным довести до сведения УГАТа, что, учитывая, с одной стороны, принятую резолюцию, а с другой, характер выступлений на собрании группы большинства и членов т. наз. оппозиции, показавшей невозможность найти общие точки соприкосновения для совместной работы, я расцениваю создавшееся в театре положение как чрезвычайно серьезное и действительно могущее привести театр к разрушению.

Для предотвращения этого требуется принятие срочных и энергичных мер. Жду Ваших распоряжений.

Директор МХАТ 2-го
Заслуженный артист /М.А.Чехов/

29 АПРЕЛЯ. Директору МХАТ 2-го М.А.Чехову
Актера и режиссера МХАТ 2-го В.С.Смышляева
Заявление¹⁷⁰.

В силу сложившихся (в связи с конфликтом в нашем театре) отношений с актерами Волковым, Музалевским, Пыжовой, Цибульским, Ключаревым, Бибиковым, Чупровым, а также и с режиссером Диким, которые позволили себе назвать меня публично «предателем» и «лжецом» (на заседании 30 марта в ЦК Рабиса), а Волков на заседании актерского цеха 27 апреля с.г. выразил удивление, как мне остальные мои товарищи могут подавать руку как человеку «бесчестному», а также в силу того открытого бойкота, который объявили мне лично вышеупомянутые лица, — я не считаю себя, по этическим соображениям, вправе продолжать с ними какую-либо совместную работу. Поэтому, если группа «оппозиции» останется в театре, то я прошу Вас, Михаил Александрович, считать меня вышедшим из состава труппы МХАТ 2-го.

Вал. Смышляев

29 АПРЕЛЯ. «Вечерняя Москва».

Закончила свою работу организованная ЦК Всерабиса специальная комиссия по расследованию конфликта в МХАТе 2-м.

Первая стадия конфликта в его внешнем проявлении относится к прошлогодней провинциальной поездке МХАТ 2, вызвавшей выступление некоторых членов из состава, в дальнейшем сложившихся в т.н. «оппозицию» лиц — в плане критики финансовой деятельности правления на общих собраниях работников в Ростове-на-Дону и Москве. В связи с этим, в частности, Гиацинтова отказалась от сорежиссуры с Волковым в «Волках и овцах». Существо выступлений сводилось к обвинению правления в нехозяйственном ведении дела.

В дальнейшем одним из основных пунктов платформы оппозиции является критика идеологической линии театра как оторванной от современности, проникнутой мистическим уклоном и ведущей к общему — идеологическому и художественному — упадку театра. В качестве обоснования приводятся следующие факты: а) выбор таких пьес, как «Орестея» и «Петербург», б) сценическая трактовка пьес «Гамлет» и «Евграф», в) отказ от постановки пьес «Сэди» и «Святой Иорген», г) введение занятий по актерской технике на философской основе антропософии. Комиссия считает, что такая идеологическая критика должна быть признана преувеличенной и односторонней. Репертуарная заявка оппозиции — пьеса «Волки и овцы» Островского, к тому же предложенная к постановке не в плане новаторства, не доказала остроты идеологического расхождения оппозиции с большинством труппы.

Второй основной пункт платформы «оппозиции» заключается в обвинении руководящих органов и групп театра в протекционизме, что конкретизируется ею в следующих формах: а) прием артистов и некоторых других работников художественного персонала без участия Посредрабиса и квалификационной комиссии, в которую входит профячейка, т.е. все-

цело по личному усмотрению директора, б) включение в репертуар пьес, написанных членами Художественного Совета и их родственниками, в) распределение ролей между членами Художественного Совета и примыкающими к ним членами большинства труппы, а равно использование каждым режиссером определенных актерских групп, г) лишение режиссера из группы оппозиции фактической возможности работы.

Комиссия и эти обвинения в период времени, относящийся к конфликту, считает недоказанным.

Комиссия установила факт тяжелой моральной обстановки театра, которая сложилась по отношению к меньшинству.

Далее, в резолюции комиссии отмечается отсутствие у оппозиции единства в вопросах художественно-идеологического порядка, а у большинства – отсутствие необходимой идейной терпимости. Письмо актера Чупрова, напечатанное в «Новом Зрителе», комиссия расценивает как чисто эмоциональное выступление истерического порядка, предпринятое на свой страх и риск, и считает его заслуживающим решительного осуждения.

В числе мер к изжитию конфликта президиум Цекрабиса предлагает: 1) реорганизацию управления театром по окончании текущего сезона, сводящуюся к замене коллективной формы управления единоличной, причем в помощь единоличному, отвечающему директору, должны быть даны по согласованию с Рабисом два помощника – по художественной и административной части; 2) реорганизацию Художественного Совета театра на началах введения в него представителей общественных организаций; 3) усиление общего наблюдения за работой театра со стороны Наркомпроса и УГАТ; 4) досрочное переизбрание месткома театра, поскольку настоящий состав месткома вел пассивную линию и не выполнил своей профессиональной задачи в данном конфликте.

30 АПРЕЛЯ. Директору МХАТ 2 Михаилу Александровичу Чехову
Сотрудника Сорокина Николая Семеновича
Заявление¹⁷¹.

22-го марта с./г. совместно с группой молодежи мною было подано заявление с просьбой удалить из театра группу лиц, именуемую «оппозицией». Мотивом подачи этого заявления была абсолютная невозможность совместно работать с указанной группой.

Будучи сотрудником, я не имел бы права отказаться от участия в работе под руководством Дикого и Волкова и совместно с Ключаревым, Музалевским, Цибульским, Бибиковым, Чупровым и Пыжовой. А вместе с тем я не вижу для себя возможности совместно работать в области сценического творчества с людьми, которым я не верю ни как художникам, ни как просто людям.

Для меня это люди без всякой идеологии, беспринципные, демагогически прикрывающиеся красивыми фразами общественности и современности, скрывая под ними глубоко личные цели.

Зная результат предпринятых Вами шагов в направлении удовлет-

ворения требования большинства труппы, а именно Резолюцию нашего высшего профессионального органа¹⁷², которому я безусловно подчиняюсь, я отказываюсь от своего требования удалить из театра «оппозицию» и прошу с начала будущего сезона не числить меня на службе во в[веренном] Вам театре.

Н.Сорокин

30 АПРЕЛЯ. М.А.Чехову. Директору-распорядителю МХАТа Второго¹⁷³.

Дорогой Михаил Александрович.

На общем собрании 27-го апреля с.г. при обсуждении последнего пункта резолюции, предложенной А.И.Благоднавым, я от голосования этого пункта воздержалась, имея по этому вопросу свое особое мнение, которое заключается в том, что, признавая невозможность восстановления нормальной жизни в театре с пребыванием в нем группы актеров, именующихся «оппозицией», тем не менее я считаю, что положение это может измениться с течением времени, после того как пройдет острота момента и когда, я думаю, товарищи, составляющие эту группу, сами поймут неправильность своих поступков и действий и вред, нанесенный последними театру.

Поэтому мое мнение заключается в том, что, поскольку группа оппозиции, даже по определению Комиссии ЦК Всерабиса, является неправой, поскольку борьбой, затеянной «оппозицией», создано в театре настроение, не допускающее, по крайней мере в течение некоторого периода времени, возможности совместной работы, я полагаю, что долг самих товарищей из оппозиции взять у театра отпуск на 1–2 сезона, – если же они не сделают этого сами, то предложить им от имени театра взять такой отпуск, в случае же отказа их от этого, настаивать на их выходе.

Во всяком случае заявляю, что при создавшейся обстановке и в случае невозможности изжития ее указанным выше путем, я лично в театре оставаться не могу и заявляю о своем выходе к началу следующего сезона.

Артистка МХАТа Второго Е.Корнакова

30 АПРЕЛЯ. Директору МХАТ 2-го М.А.Чехову

Зав. Муз. Частью, композитора и дирижера Н.Н.Рахманова

Заявление¹⁷⁴.

События последнего сезона, связанные с безответственной деятельностью группы лиц так называемой «оппозиции», включая и письмо Чупрова, нарушили возможность творческой работы, выбили театр из колеи, не предложив взамен ничего, в чем можно было бы найти освежающее, здоровое подкрепление.

Идея создания прекрасного театра, связывая всех нас как художников в продолжение 15-ти лет и лично меня в продолжение 14 лет, – поругана и загрязнена действиями Дикого, Волкова, Музалевского, Ключарева, Пыжовой, Бибикова, Цибульского и Чупрова.

Невозможно продолжать работать с людьми, которые кричат о своей «идеологической современности» и в то же самое время не находят благородных форм указать театру, в котором они воспитались и выросли, его ошибки, если они действительно были, – невозможно, потому что в искренность этих людей – я не верю.

Я считаю, что основа их поведения строится не на действительном желании созидать и работать для общественного дела, а исключительно для личных выгод, поддельваясь под момент. Безнаказанно оставленные в организме театра постановлением ЦК Рабиса – они не помогут создавать и строить будущее театра. Благодаря органической невозможности объединения с ними и спайки – естественно и медленно разрушится то, что создалось творческим горением в продолжение целого ряда лет.

Оставаться в этом театре на службе только как ремесленнику и тем самым помогать его медленному умиранию – мне не позволяет мое художественное чутье и совесть. Я хочу сохранить в себе идею этого большого театра, давшего мне на всю жизнь культуру и стремления настоящего художника. Приношу свою глубокую благодарность Вам, дорогой Михаил Александрович, К.С.Станиславскому и всем работникам, носящим в себе культуру Московского Художественного театра. Благодарю за художественное воспитание, полученные знания и опыт.

Желая сохранить о созданном нами театре в своем сердце вечно прекрасное и волнующее воспоминание, я предпочитаю уйти из него с болью для себя до конца его гибели.

Прошу не считать меня в списках деятелей театра с будущего сезона.

Ник. Рахманов (Н.Рахманов)

30 АПРЕЛЯ. Директору МХАТ 2 М.А.Чехову

А.М.Азарина

Заявление¹⁷⁵.

В случае оставления т.н. оппозиции в театре, я прошу считать меня выбывшим из числа артистов МХАТ 2.

А.Азарин

3 МАЯ. Директору Московского Художественного академического театра Второго

М.А.Чехову

Члена Правления, Заведующего Административной частью и актера МХАТ 2-го – И.Н.Берсенева

Заявление¹⁷⁶.

Находясь с начала текущего сезона под непрерывным шельмованием и клеветой со стороны лиц т.н. оппозиции и гр. Чупрова – как один из руководителей театра, доброе имя которого весь сезон порочили эти люди, теперь, после резолюции ЦК Рабиса, в полной мере реабилитировавшей театр и его руководителей, прошу освободить меня от обязанностей Члена Правления, Зав. Админ. частью по окончании этого сезона.

Считаю обязанным отметить, что четырехлетняя деятельность Правления настоящего состава принесла театру положительные результаты и балансы театра принимались НКФ и Госпланом – с большим одобрением. Прошлый сезон прошел с прибылью в 34 000 р. Настоящий, несмотря на невыносимые трудные условия работы, заканчивается тоже с прибылью тысяч в 20–25.

Кроме того, в случае оставления в театре гр. Чупрова и группы т.н. оппозиции прошу меня не считать с будущего сезона в театре также и в качестве актера, т.к. пребывание вышеуказанных лиц не дает никакой гарантии, что и будущий год не пройдет в атмосфере склоки и подрыва нормальных условий труда – без которых театр не может творчески жить.

И.Берсенеv

3 мая. Директору МХАТ 2 Михаилу Александровичу Чехову
Заявление от О.Сулержицкой¹⁷⁷.

Так как я не могу быть солидарной с группой «оппозиции», кот., для достижения своих целей, пользуется оговором театра и ставит на карту его репутацию, поддерживаемую ярким актерским коллективом в течение 15 лет упорного труда, – я не считаю возможным работать вместе с этой группой и прошу меня освободить от занимаемой мною должности по окончании сезона 1926/27 г.

Это, Михаил Александрович, не жестокость к людям, с которыми у меня лично никогда никаких столкновений не было, но Вы знаете, что я потеряла ради создания этого театра, и поймете, что я испытываю, видя, как его растаптывают.

О.Сулержицкая

3 мая. «Рабис», № 16, с. 2–4.

В статье «К конфликту в МХАТе Втором», автор (К.), процитировав ряд положений резолюции комиссии Рабиса, критикующих Мосгубрабис и дирекцию театра, резюмировал:

«Нужно отметить, что конфликт – и в этом положительное его значение – всколыхнул актерство не одного только МХАТ 2-го.

Возвысил голос актер-общественник, актер-гражданин, которому не безразлично, куда идет театр, которому не все равно, перед кем играть, для которого искусство – не таинство, не нечто самодовлеющее и аполитичное, не самоцель.

Ошибки и уклонь, увлечения и преувеличения, они неизбежны на новом пути – к советской общественности.

Исправление этих ошибок – общая задача Наркомпроса и Всерабиса».

3 мая. «Новый зритель», № 18. К итогам 10 съезда Мосгубрабиса¹⁷⁸.
За общественность в теа-производстве!

Поднятая кампания за актера-общественника и за создание здоровой внутритеатральной общественности, как показывают события,

перекинулась далеко вширь и вглубь. Ее подхватили не только местные профячейки и отдельные работники, но по этому вопросу стали упорно говорить в Рабисе, в нее естественно и стихийно втянулась и периферия. Неудивительно, что конфликт в МХАТ II, явившийся своего рода трамплином, стал как бы злобой театрального дня, выдвинувшего перед советской общественностью очередную революционно-строительную проблему (с. 3).

ЗА НОВЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ БЫТ!

Пути оздоровления театра

(Настоящая статья-письмо передана нижеподписавшимися тт. в ЦК Рабис и Мосгубрабис)

Вопрос театра в нашу эпоху полной перестройки жизни на новых началах – вопрос чрезвычайно сложный. Решение этого вопроса должно привести к новым формам театра, как в его художественной продукции и внутренней структуре, так и в способах общения со зрителем.

Для этого, конечно, нужно время. Но уже сейчас стало ясно, что театр в существующем виде отстал от жизни и что необходима реконструкция театра в целом, сообразно с общим социалистическим строительством страны. Театр должен быть трибуной, с которой художественно организуется сознание масс в целом и одновременно перевоспитываются промежуточные, наиболее отсталые слои по пути осознания ими начал новой современной общественности.

Театр должен обслуживать не случайного безликого покупателя билетов в кассе, а организованного массового зрителя и свой художественный курс держать на него, а не на обывательский или изощенный вкус индивидуального «ценителя». Театр должен выявить и узнать запросы нового зрителя, проникнуться ими, сделать свое искусство понятным, убедительным и материально доступным для него. Театр через современную тематику репертуара должен искать нового художественно убедительного реализма формы. Усиленным заказом драматургам, привлечением лучших литературных сил к совместной работе, решительным предпочтением современной советской драматургии перед переводной – театр в ближайшие годы должен создать современный, художественно сильный репертуар.

Как в тематике, так и в трактовке пьес должно быть решительно изгнано всякое культивирование подчеркнуто-индивидуалистических настроений, упадочничество во всех его видах, мистика, символизм как течение, пресный бытовизм, фотографический натурализм и социальное безразличие.

Предметом обработки театра должны быть: социальная драма, комедия современных нравов, героика масс и событий и здоровая фантастика, – подаваемые в бодрых и активизирующих тонах. Для осуществления этих ближайших задач необходимо и самую структуру театра приблизить к современности.

Театр ни в коем случае не должен строить свое художественное

лицо по вкусам и прихотям отдельного мастера или группы, а должен неизменно иметь в виду свое общественное служение современности и ее социальный заказ. Как бы ни был одарен тот или иной художник, навязывающий театру свой персональный вкус, это всегда ведет к искривлению задач театра как общественного фактора и превращает его в индивидуальную мастерскую со всеми вытекающими отсюда последствиями личного режима.

Гарантией осуществления всех намеченных задач могут служить, по нашему мнению, следующие мероприятия в области внутренней жизни театра: *во главе театра должен стоять авторитетный общественный работник, хорошо знакомый с театральным делом*, который бы направлял и регулировал работу театра соответственно общему плану театральной политики, умея достаточно гибко прислушаться к внутренней жизни театра и использовать к росту его все внутренние силы и возможности производства. Для проработки вопросов идеологического и художественного порядка при директоре должен быть образован художественный совет на основе существующих общих положений о нем. В состав его, кроме директора-председателя, должны войти представители труппы, местных профорганов (МК, производ. комиссии) и широкой советской общественности. Очень желательно присутствие в ХС представителей организованного зрителя по межсоюзной линии. Лица, занимающие в театре административные должности, в ХС входить не должны. ХС к своей работе привлекает по мере надобности всех нужных ему работников-специалистов как из состава театра, так и извне. В круг обсуждения ХС должны войти следующие вопросы: разработка репертуарного плана на предстоящий сезон и установление очереди постановок, назначение режиссуры отдельных постановок, назначение художника и композитора, а также рассмотрение и обсуждение представляемых режиссурой плана постановки и распределение ролей.

В целях осуществления широкой советской демократии во внутренней жизни и производственном быту театра, втягивания в интересы его всех работников и осознания ими организованной, коллективной ответственности за предприятие, – необходимо обратить самое усиленное внимание на организацию производственных комиссий и совещаний, делая их работу открытой и широкой, популяризируя ее. Производ. комиссии и совещания должны стать основным регулирующим органом всей художественной и экономической жизни театра и рупором живого производственника, строящего свой театр.

В области культурно-просветительной работы следует уделить особое внимание политическому развитию труппы, особенно молодняка, и пропаганде материалистического подхода к искусству. Необходимо широко организовать лекции, доклады и диспуты, как общественно-политического характера, так и по вопросам художественным и текущего производства, например, коллективное обсуждение новых работ театра и т.п., желательна большая спайка методами культурной работы с другими театрами. Особое внимание должно быть уделено молодежи.

Нельзя, конечно, думать, что одна лишь организационная перестройка театра сейчас же переделает и его существо и даст немедленно нужные результаты. Для этого перелома нужны время и большая общественная работа внутри театра в самом процессе его творчества, но откладывать начало этой перестройки больше нельзя.

До сих пор обычно актер молчал, за него говорили другие. Советская общественность дала возможность актеру заговорить. И мы этим правом пользуемся. Наш голос – в защиту театра в целом, за новую театральную общественность, за актера-общественника, за здоровый, крепкий советский театр, за новый театральный быт.

Актеры МХАТ II: *О.Пыжова, Л.Волков, А.Дикий, В.Ключарев, Г.Музалевский, М.Цибульский, Б.Бибиков.*

P.S. Основные положения этой статьи нами неоднократно высказывались в официальных заседаниях, а также и в печати (с. 6).

ЦК Рабис о конфликте в МХАТ II

От редакции. Ниже помещена выдержка из постановления президиума ЦК Рабиса по вопросу о конфликте в МХАТ II. Обширный материал резолюции настолько существен, что не поддается изложению своими словами. Лишенная технической возможности напечатать всю резолюцию, редакция нашла наиболее целесообразным полностью напечатать только последний раздел, имеющий для читателя, несомненно, наибольший интерес, как конкретное предложение ЦК в деле изжития конфликта. Остальные же пять разделов посвящены изложению известной уже читателю истории возникновения конфликта, участию и роли в конфликте профорганов, участию в конфликте хозорганов и позиции и тактике «большинства» и «меньшинства» (с. 7)¹⁷⁹.

4 мая. Директору МХАТ 2-го Засл. артисту М.А.Чехову

Артиста и члена Правления В.А.Подгорного

Заявление¹⁸⁰.

Совместная работа с т.н. «оппозицией» и Чупровым, деятельность которых была направлена к дискредитированию Дирекции и Правления и к опорочению Театра, – представляется мне немислимой. Оставление этих людей в составе труппы не может не повлечь за собой разрушения того художественного дела, которому мы призваны служить. Полагая, что в этом случае мое пребывание в театре становится совершенно излишним, – я прошу Вас освободить меня от занимаемых мною должностей артиста и члена Правления МХАТ 2-го с 1-го сентября 1927 г.

Артист и член Правления МХАТ 2-го

Владимир Подгорный

4 мая. Директору МХАТ 2 – М.А.Чехову

Режиссера, артиста и Члена Правления Б.М.Сушкевича

Заявление¹⁸¹.

Атмосфера, необходимая для творческой работы театра, – нарушена.

Рассчитывать на какое-либо улучшение при создавшихся в театре отношениях, – невозможно.

Мерой, могущей предотвратить грозящее театру разрушение, – считаю удаление всей группы бывшей т.н. оппозиции, а также Чупрова.

Если это удаление невозможно – полагаю свое нахождение в театре бесполезным и прошу с будущего сезона освободить меня от всех занимаемых мною должностей.

Член Правления, Заведующий труппой и Художественно-Постановочной частью, режиссер и артист

Б.Сушкевич

5 мая. Директору МХАТ 2-го

Актрисы Н.Бромлей

Заявление¹⁸².

Не чувствуя себя в силах быть свидетельницей морального и художественного падения театра, неизбежного благодаря присутствию в нем организованной группы людей, наносящих ему вред и бесчестие, – прошу считать меня с будущего сезона выбывшей из состава труппы.

Н.Бромлей

*Начало мая*¹⁸³. Глубокоуважаемый Михаил Александрович!

Я целый сезон наблюдал, как из актерского цеха небольшая группа людей, прикрываясь идеологией и якобы сугубой любовью к театру, с самого начала сезона шельмовала наше правление, явно желая в конце концов захватить себе власть.

Глубоко любя наш театр и видя, с каким трудом приходится благодаря этой группе заканчивать сезон, я, зная из этих восьми человек каждого в отдельности, твердо убежден, что если эти люди (товарищами я уже их назвать не могу) останутся у нас и на следующий год, то театр безусловно развалится. Пусть даже я и ошибаюсь, это безразлично. Этих людей я не уважаю и не верю им ни с какой стороны, а потому прошу в случае их оставления в театре меня уволить.

Уважающий Вас *Г.Зайцевский*, зав. Мастер. МХАТ 2-го.

8 мая. «Труд». За кулисами (с московского губсъезда Рабис)

Недавно в печати был освещен конфликт в МХАТ 2, глубоко взволновавший всю театральную общественность Москвы.

Группа актеров МХАТ 2 выступила с заявлением, что идеологическая линия театра оторвана от современности, и с обвинением руководителей театра в протекционизме: в приеме артистов помимо посредрабиса и квалификационной комиссии, распределении большинства ролей между членами художественного совета и т.д. Конфликт обострился. Руководители театра потребовали отстранения всей «оппозиции» от производства. В новых постановках театра никто из этой группы ролей не получил. В «Новом зрителе» было помещено открытое письмо одного из актеров МХАТ 2, вскрывавшее ряд больных сторон закулисной жизни

театра. Письмо это вызвало много откликов со стороны отдельных групп актеров московских театров, месткомов, руководителей театров и рабкоровских кружков. Во всех этих откликах констатировалось наличие во многих театрах нездоровой обстановки, мешающей наладить правильную работу советского театра.

Цкрабис создал для разбора конфликта специальную комиссию, которая признала, что утверждение о художественном и идеологическом упадке театра не отвечает действительности, а обвинение в протекционизме приемлемо лишь с некоторыми оговорками. Расценивая возникновение «оппозиции» как одно из проявлений общественного роста театра, комиссия в то же время отметила, что конфликт получил нездоровое развитие, так как ни стороны, ни местком, ни Мосгубрабис не приняли своевременных мер для его ликвидации.

Прения по докладу ЦК на съезде Рабис были в значительной степени сосредоточены на вопросе о конфликте в МХАТ 2. Представители театральных коллективов указывали, что конфликт этот имеет не местное, а широкое общественное и принципиальное значение. Нездоровая обстановка имеется не только в МХАТ 2, но и в Большом театре, в Госете, б. Корша и некоторых других театрах.

Тов. Крашинский (Госет) говорил, что доля «мхатовщины», превратившейся в «госетовщину», есть и у них в театре. Местком Госета не увлекается, подобно месткому МХАТ 2, идеологическими вопросами. Его больше волнуют чисто профессиональные нужды работников театра, не пользующихся в течение 3 сезонов отпусками и получающих зарплату с опозданием на месяц и более. Между тем администрация рассматривает все действия месткома как склоку и как желание подорвать театр и дискредитировать его художественных руководителей. Директор театра обратился в ЦК и МГСПС с жалобой на местком и губотдел, и несмотря на то, что эти инстанции признали действия месткома правильными, отстранил председателя и секретаря месткома от производственной работы. Администрация не проводит в жизнь ни одного решения производственного совещания, в силу чего производственная работа свелась на нет и в этом сезоне не удалось созвать ни одного производственного совещания.

Большинство ораторов высказывало одну и ту же точку зрения. Атмосфера в наших театрах нездоровая. Протекционизм и зажимание ртов – далеко не редкостное явление в закулисной жизни. Затуманивать эти факты нельзя. Против этих явлений восстает новый советский актер, актер-общественник. Выступление одного из актеров МХАТ 2 на страницах печати с разоблачением закулисных сторон театральной жизни это – первая ласточка рабкоровского движения среди актеров, которую необходимо поддержать (тов. Мицко – театр б. Корш и тов. Гаркави – театр Современной буффонады).

Тов. Ключарев (МХАТ 2) указывает, что местком и производственное совещание театра уже давно ставили вопрос о нездоровой обстановке в театре и говорили об этом еще на последней губконференции союза, но

выступавшие были обвинены в спецедестве. Центрабис, по мнению оратора, знал о конфликте в МХАТ 2 давно, но своевременно мер не принял.

Нужно оздоровить атмосферу в театрах, привлекая к участию в художественных советах представителей общественных организаций¹⁸⁴.

Тов. ЛЕБЕДЕВ (ЦК) подчеркнул, что актеры начинают приобщаться к общественной жизни, но в театрах есть и нездоровые явления, в частности, внутритеатральный протекционизм. Союз должен взяться за искоренение этих явлений, уделяя больше внимания «мелочам», которые в актерской жизни имеют большое значение.

Председатель ЦК Рабис тов. Славинский в заключительном слове сказал:

– Наивно было бы высказывать с трибуны съезда подозрение, что ЦК против театральной общественности. Такого обвинения цекрабису никто бросить не может. ЦК считает – и это отмечено в постановлении комиссии, – что конфликт во 2 МХАТ является несомненным признаком роста актерской общественности. ЦК принял все меры, чтобы при оценке конфликта не было допущено ошибок, и я убежден, что этих ошибок не было. Надо отметить, что в связи с этим конфликтом было выдвинуто много необоснованных обвинений, много ненужной суеты. К подобным явлениям нужно подходить с большой осторожностью. Только такой подход даст возможность оздоровить театральную атмосферу.

10 мая. «Новый зритель», № 19, с. 8–9. В МХАТ II

27 апреля в МХАТе II состоялось собрание актерского цеха.

Собрание, на котором в полном составе присутствовала комиссия ЦК Рабис, было посвящено обсуждению резолюции – заявления большинства актерского цеха по поводу постановления комиссии.

Заявление, оглашенное Берсеневым, состоит из 6 пунктов. Наиболее существенный из них, последний, достаточно характерен для заявления в целом. Приводим его полностью:

«6. Мы считаем, что если после 15 лет дружной совместной работы, театр пришел к необходимости поставить крайние требования, касающиеся так называемой оппозиции, то он имел все основания сделать это и своими выступлениями на заседаниях комиссии представил нужные тому доказательства.

Считая, что в постановлении ЦК Рабис действиям так называемой оппозиции, а также Чупрова, дана надлежащая оценка – мы, подчиняясь постановлениям ЦК Рабис, заявляем, что фактическая невозможность совместной работы с представителями так называемой оппозиции, с одной стороны, и факт оставления их в театре – с другой, приведут театр к разрушению».

Резолюция, голосовалась по пунктам. Пункт 6-й принят при 27 *воздержавшихся*, при чем, как указано в протоколе, голоса воздержавшихся относятся только к отводу оппозиции.

Кроме того, этот пункт сопровождается официально зафиксированным особым мнением группы актеров:

«Принимая во внимание большой процент воздержавшихся при голосовании пункта 6, о невозможности совместной работы с так называемой оппозицией (27 человек воздержавшихся), а также выступление рабочего сцены т. Яковлева от группы рабочих сцены с протестом против удаления «оппозиции» из театра, считаем этот п. 6 в резолюции неуместным, противоречащим постановлению комиссии ЦК Рабис, и просим зафиксировать в протоколе предложенную нами редакцию: «Считая для себя обязательным постановление ЦК Рабис, мы находим нужным принять все меры к усиленному проведению его в жизнь, а так как осуществление организационных выводов, намеченных в этом постановлении, зависят целиком от Наркомпроса, – обратиться к правительственной комиссии с просьбой ускорить ее решение по данному конфликту».

Л.Волков, М.Цибульский, Г.Музалевский, Б.Бибииков, О.Пыжова, А.Дикий, В.Ключарев».

ЗА ОБЩЕСТВЕННОСТЬ В ТЕАТРЕ. ОТКРЫТИЕ X МОСГУБСЪЕЗДА СОЮЗА РАБИС
ПЕРЕД ОТКРЫТИЕМ

В сущности, никакой особой торжественности и помпезности не было. «Было все очень просто», скромно и деловито. Впрочем, внимательный взгляд под оболочкой внешней безразличности еще в коридорах, еще до открытия съезда мог различить какое-то особое напряжение, особую сосредоточенность атмосферы съезда. Разговоры делегатов в коридорах и в зале перед началом съезда, бросающаяся в глаза прямо против лестницы доска с надписью – «Теа-дела», на которой прикреплены тщательно подобранные вырезки из номеров «Нового Зрителя», посвященных конфликту в МХАТе 2¹⁸⁵, вырезки из газет с последними статьями о театральной политике, – все это как-то уже сразу определяло тот знак, под которым пройдет съезд.

Этот знак – *борьба за актера-общественника, за установление советской общественности внутри театров.*

Это настроение сразу же сказалось и в первых же словах вступительной речи председателя Мосгубрабиса тов. Шарикяна, и в первых же словах доклада председателя ЦК Рабис тов. Славинского.

Речь т. Шарикяна

Тов. Шарикян во вступительном слове отчетливо подчеркнул, что вопросы театральной политики и весь связанный с ними сложный комплекс вопросов, – сейчас становятся в центре внимания партии и советской общественности. Съезд открывается накануне партийного совещания по вопросам театральной политики. Это совещание определит всерьез и надолго нашу театральную политику. Съезд должен будет правильно и отчетливо выявить и осветить свое отношение к вопросам театральной политики, так как несомненно, что его решения будут учтены и партсовещанием.

«Запрос»

И сразу же насторожилось внимание съезда, сразу же отчетливо почувствовалась атмосфера съезда, когда т. Гаркави от имени делегации

четырёх театров – Революции, им. МГСПС, б. Корш и Современной Буффонады – внес тов. Славинскому, как председателю ЦК Рабис, «запрос» о том, что постановление комиссии ЦК Рабис по поводу конфликта в МХАТе 2 недостаточно ясно и прямо, и не носит отчетливо принципиального характера. Настроение съезда – пробуждающаяся актерская общест-венность – выявилось в шумных и искренних аплодисментах, которыми был приветствован этот «запрос».

И хотя тов. Славинский в своем докладе не дал ответа на «запрос» (пообещав ответить особо), но в своем обстоятельном, сугубо деловом докладе он не избежал вопросов, по существу затрагиваемых этим «запросом».

Доклад т. Славинского

Тов. Славинский начал с совершенно правильного заявления, что *«съезд открывается в очень сложный и ответственный момент усиления внимания партии и советской общественности к вопросам театральной политики»*. Это усиление внимания иллюстрируется следующими внешними, полными глубочайшего внутреннего значения фактами, – только что закончившимся театральным совещанием при Наркомпросе, театральным совещанием при ВЦСПС, съездом директоров театров, этим съездом, предстоящим всесоюзным съездом Рабис и, наконец, предстоящим Всесоюзным партийным совещанием по вопросам театральной политики¹⁸⁶.

Значение московского актива союза здесь велико. *Каждое, даже самое малейшее, движение в одном из театральных предприятий Москвы прокатывается громким эхом по всему СССР*.

И далее, говоря об организационной деятельности союза, о работе месткомов, тов. Славинский совершенно отчетливо подчеркнул, что «вопрос об установлении общественности в театре – важнейший вопрос, что профсоюзные ячейки – месткомы – в этом деле играют основную и решающую роль. Поэтому вопрос о поднятии авторитета месткомов для успеха этой борьбы за общественность имеет огромное значение. Нетерпимо положение, когда месткомы и производственные комиссии формально относятся к своей работе, когда все благополучно потому, что было столько-то заседаний, сделано столько-то докладов. А чему были посвящены эти заседания? И когда рассмотришь это внимательнее, то оказывается, что вся деятельность месткома или производственной комиссии прошла мимо настоящего дела. И тогда оказывается, что местком и производственная комиссия пропустили, прозевали важнейшие моменты, кризисы, конфликты своего предприятия. Они остаются тогда в стороне от них и *благодаря этому дело идет не по общественно-профсоюзному руслу*».

Пресловутый конфликт в МХАТ 2, как выражение просыпающегося в актере чувства общественности, как выражение борьбы за эту общественность, незримо присутствовал на съезде. И целый ряд даже как будто отдаленных вопросов упирался в один – основной: настало время самой активной, самой решительной борьбы за советскую общественность в театре.

2 ½-часовой доклад тов. Славинского был посвящен обстоятельному освещению работы ЦК Рабис. Докладчик подробно остановился на работе отдельных секций союза, на положении отдельных групп его членов, на культурной, тарифно-экономической и организационной работе ЦК и проч.

Этим докладом и закончился первый день, съезда.

Б.Л.

(В следующем № будет дано освещение всей работы съезда.)

10 мая. «Жизнь искусства», № 19, с. 1. У ВОРОТ СТАРОГО ЗАКУЛИСЬЯ

Конфликт в МХАТе 2-м привлекает к себе усиленное внимание театральной общественности. И вполне понятно. Он шире рамок данного конфликта, данных кулис. Он отражает в себе какие-то переломно-обобщенные настроения, какую-то социально-театральную сигнализацию, какую-то схватку объективных сил. Независимо от «письма Чупрова» или от тех или иных фактов. Они – только повод.

Где произошел конфликт? В театре, уклон которого в мистицизм, в надрывность, «кошмарность» давно (и задолго еще до конфликта) отмечался московской прессой. Экстатическое толкование «Гамлета», тесософский вывих раздвоения личности в «Петербурге» Белого, никем не понятая «жуть» «Короля квадратной республики» Бромлей, упадочническое неверие уходящего куда-то в туманную даль Евграфа, искателя приключений, неожиданное воскрешение идеи античного рока постановкой софокловской [так!] «Орестей». Все эти моменты для установления «атмосферы» весьма важные. И их надо запомнить.

Что же случилось в этой «атмосфере»? Дадим говорить документам. Их очень много. Основных – два. Резолюция комиссии при ЦК Рабиса, расследовавшей дело, и декларация так называемой оппозиции в лице семи актеров труппы – Волкова, Дикого, Ключарева, Музалевского, Пыжовой, Бибикова.

Чего же хотят они, – эти семь? Одними из основных пунктов обвинения, выдвигаемых оппозицией, являются: 1) выбор таких пьес, как «Орестея» и «Петербург», 2) сценическая трактовка пьес «Гамлет» и «Евграф». 3) отказ от постановки пьес «Сэди» и «Святой Йорген», 4) ведение занятий по актерской технике на философской основе антропософии. Далее оппозиция обвиняет руководящие органы и группы в протекционизме, что конкретизируется в ряде фактов.

Под эти факты декларация семи подводит и идеологическое обоснование. «Вопрос театра – говорит декларация меньшинства – в нашу эпоху полной перестройки жизни на новых началах – вопрос чрезвычайно сложный. Решение этого вопроса – процесс, к которому мы идем, которого ищем, но который не может быть еще точно формулирован и методически преподан. Поскольку театральная форма социальна и определяется общественностью, постольку крутой перелом наших великих дней должен привести и к новым формам театра, как в его художественных вопло-

щениях и внутренней структуре, так и в способах общения со зрителем... Предметом обработки театра должны быть: социальная драма, комедия современных нравов, героика масс и событий и здоровая фантастика, подаваемые в бодрых и активизирующих тонах. Для осуществления этих ближайших задач необходимо и самую структуру театра приблизить к современности, в повседневную его работу ввести советские принципы. Театр ни в коем случае не должен строить свое художественное лицо по вкусам и прихотям отдельного мастера или группы, а должен неизменно иметь в виду свое общественное служение современности и ее социальный заказ. Как бы ни был одарен тот или иной художник, навязывающий театру свой персональный вкус, это всегда ведет к искривлению задач театра, как общественного фактора, и превращает его в индивидуальную мастерскую со всеми вытекающими отсюда последствиями личного режиссера»¹⁸⁷.

Чем же отвечало на действия оппозиции большинство театра и его руководящие органы? Категорическим требованием убрать из театра оппозицию. И даже после того, как Президиум Цекрабиса вынес постановление о необходимости сохранить оппозиционеров в составе труппы, состоялось общее собрание труппы театра, на котором большинство всычески доказывало, что это немыслимо, что это поведет к разрушению театра и т.д.

Из декларации меньшинства с рядом совершенно неоспоримых положений о необходимости оздоровления репертуара и притока ответственности в трудовые отношения мы никак усмотреть поводов к разрушению театра не можем. Но многое станет сразу яснее, если обратиться к № 12 журнала «Рабис». Там напечатано содержание резолюции, имеющей всего четыре подписи и предложенной от имени этих четырех совещанию по театральной политике при Наркомпросе. Из более чем скромного числа четырех подписей две принадлежат Чехову и Берсеневу, т.е. лицам, возглавляющим художественную и административную часть МХАТ 2-го. Раскритиковав прописной дидактизм и агитационную схематизацию в плане идейного понимания пьес, сложность, монументальность и киноценарную пестроту в плане литературного оформления, тяготение к масштовости, батальности спектакля, к приёмам схематизации и плакатности, – резолюция эта подчеркивает, что все указанное снижает актуальность индивидуально-актерского момента и угрожает целостности и завлекательности театра». Одним из средств поднять театр резолюция считает «тематические задания камерного, интимного порядка». Журнал «Рабис» вполне правильно определяет эту резолюцию как «насыщенную глубоко формальным консерватизмом».

Идеологическое сопоставление этих двух деклараций, из которых одна относится непосредственно к конфликту, а другая косвенно, и определяет существо его. Все остальное – производное от них. Надстройка. К этим декларациям сводится и застарелый уклон театра в нездоровую мистику и требование убрать всех тех, кто такому мистериальному образу

мысли мешает. К этим декларациям сводится борьба за общественность и против личного режима – в одном случае, и, наоборот, утверждение личного режима и замыкание в кастовом мире – в другом.

«Социальная драма и героика масс», с одной стороны, и открыто выражаемая тоска по «тематическим заданиям камерного порядка» – с другой.

Мы не хотим читать в сердцах и не апеллируем к персонам.

Сие для нас не важно. Важно объективное вскрытие психосоциальных причин и сил, двигающих «историю». Они ясны. Конфликт МХАТ 2-го обнажил до корней то, что во многих старых театрах еще скрыто за тяжелыми воротами закулисья. Пришла пора распахнуть эти ворота. И распахнуть пошире. Вот в чем смысл и значение этого конфликта. Вот это в нем должно быть учтено советской общественностью.

10–16 мая. «Программы гос. академических театров», № 19, с. 2–3.

О ГОСАКТЕАТРАХ

[...] 5. Второй МХАТ. Первородное дитя МХАТа Первого, унаследовавшее все достоинства и все недостатки последнего. Представляя собою молодой, весьма одаренный актерский коллектив, этот театр по художественной ценности имеет, безусловно, громадное будущее. Зато по части идеологии не все благополучно – есть у театра какой-то полумистический, полуйдеалистический загиб. На этой почве 2-й МХАТ находится в стадии большого внутритеатрального конфликта. Небольшая группа во главе с талантливым актером-режиссером т. Диким выдвинул перед Правлением ряд требований, направленных к оздоровлению идеологической линии театра. Правда, требования оппозиции не отличались большой четкостью и носили больше обличительно-обвинительный характер вместо добросовестных конкретных указаний – что надо делать для выпрямления линии театра.

Но и дирекция вместо внимательного и вдумчивого отношения к сетованиям оппозиции сразу стала в позу воюющей стороны, и в результате во 2-м МХАТе – склока, по внешности похожая на обычную уездную склоку, а по существу обещающая последствия положительного характера как фактор зарождения активной внутритеатральной общественности. Нечленораздельные вопли первых выступлений оппозиции (бестактно-необузданное письмо Чупрова), в конце концов выкристаллизовались в цельную декларацию, адресованную в ЦК Союза. Эта декларация, соответственно конкретизированная, детализированная и пополненная, может дать вполне приемлемые тезисы по вопросу о внутритеатральной общественности.

ЦК Союза по поводу конфликта вынес вполне авторитетное суждение, где подытожены ошибки оппозиции и дирекции с преобладающим большинством группы. Казалось бы, на этом бы и следовало остановиться и начать искреннюю обновляющую работу, где оппозиции на практической работе представлялось бы доказать, что она умеет не только красно говорить и декларировать, но и делать. На беду большинство

возомнило себя победителями и стало требовать изгнания оппозиции из театра. Этим подвергается опасности существование театра, так как советская общественность никогда не помирилась бы с таким финалом, где группа общественников-артистов подверглась бы репрессиям за свои прогрессивные требования. Пусть была некоторая бестактность, некоторые ошибки со стороны оппозиции, но она честно подняла общественное знамя, кто же допустит расправу над ними! Да и нужно ли это театру? Ведь театр много потеряет от ухода такого блестящего режиссера и актера, как Дикий.

Театр безусловно переживает глубокий и тяжелый кризис, и если большинство не откажется от своих стремлений мстительного порядка, кризиса не изжить. Для оздоровления МХАТа 2-го необходимо ввести в руководящий его состав свежие общественно-партийные силы, которые явились бы примиряющим началом и помогли бы созданию внутри театра общественной атмосферы.

М.Саринов

17 мая. Служебная записка. Берсенева – Азарину¹⁸⁸.

Дорогой Азарий Михайлович!

Очень прошу Вас, каждому, кто спросит Вас относительно слухов – о якобы соединении МХТа с группой МХТ 2 – и о том, что якобы Берсенева ведет переговоры на эту тему с К.С., – решительно протестовать против очередной [сплетни?]. Никаких разговоров на эту тему с К.С. у меня быть не может. Мы говорим с ним, и он очень интересуется исходом театрального совещания при ЦК партии о театральной политике.

Ваш И.Берсенева

17 мая. «Жизнь искусства», № 20, с. 3. АКТЕР И СОВРЕМЕННОСТЬ

[...] В преодолении препятствий, лежащих на пути роста и выдвижения советского актера, должна помочь советская общественность – путем постановки вопросов школы нового актера, вопросов внутренних взаимоотношений в коллективе, создающем спектакль, и вопросов актерского быта на театральных совещаниях и на страницах прессы.

Если судить по откликам на письмо Чупрова и на конфликт во 2-м МХАТе, имеющим близость к остро стоящему вопросу об актере-общественнике, – лед тронулся.

Внутри театральных коллективов должны быть выдвинуты группы, которые, с одной стороны, явились бы активом, ведущим борьбу с старым закулисным бытом, с раздуваемым антагонизмом между театрами, под покровом которого часто актерский коллектив лишен возможности общаться с актерами другого театра, совместно с ним обсуждать вопросы общественности на театре, а с другой стороны, группы взяли бы инициативу внедрения основ нового быта, брали бы под свою защиту молодежь, помогая ей работать по углублению своей культуры, так как без роста советского актера не может быть и роста советского театра.

Н.Соколовский

16–17 мая. Выступление В.К.Владимирова на VI съезде Рабис¹⁸⁹.

Владимиров (Москва). Товарищи, я в настоящее время принадлежу к категории людей, которые любят, чтобы им строили глазки, как определил эту категорию людей предыдущий оратор, т.е. к директорам.

Выступление т. Подгорецкой здесь оставило большое, совершенно заслуженное впечатление. Мне лично импонирует не только то, что т. Подгорецкая выступает как делегат нашего VI съезда, но главным образом то, что т. Подгорецкая блестящая артистка, большой художник, и когда здесь выступают люди типа т. Подгорецкой, я чувствую, что идет подлинная смена, смена молодых больших талантливых художественных сил, одушевленная новым подходом к задачам искусства¹⁹⁰. В том, что говорила т. Подгорецкая, было много правды и под каждым ее отдельным программным тезисом, очевидно, подпишется весь президиум ЦК, вынесший известную резолюцию по делу МХАТ 2. Тов. Подгорецкая в одном только ошибается в своем заключении, что позиция ЦК, что его тактика в деле МХАТ 2 идет вразрез с революционной политикой в деле искусства. Где, в каком месте этой резолюции т. Подгорецкая могла прочитать, что Центральный Комитет не согласен с этой идеологией. Товарищи, применительно к вопросу о письме Чупрова можно говорить о методах и формах общественности, но не об идеологии в вопросах искусства. Я лично глубоко убежден, что те методы театральной общественности, которые начали защищать на 10-м году Октябрьской Революции *таким путем*, должны иметь для нашего театра и для подлинной театральной общественности чрезвычайно отрицательные результаты. Я позволю этому вопросу посвятить несколько слов. Я глубоко убежден, что прежде всего выступления такого порядка прочно фиксируют за нашим театральным миром *репутацию театрального болота*. Товарищи, когда вопросы о революции, об Октябре, о новой идеологии, о новой общественности ставятся в таком винегрете, когда из письма Чупрова вы можете узнать, кто на ком женат, кто с кем живет, кто какую роль не получил и по каким причинам, кого не взяли куда-то в поездку и об этом возглашается *orbi et urbi*, всему миру, то я глубоко убежден, что та широкая общественность, о которой здесь говорил т. Маширов¹⁹¹, должна не без брезгливости подойти к выражающейся в таких формах общественности театральной. Товарищи, идеология, о которой здесь говорила т. Подгорецкая, в этом письме актера Чупрова присутствует как фиговый листок, который прикрывает подлинную идеологическую наготу. Я глубоко убежден, что то скептическое отношение, которое мы так болезненно переживали с первых лет революции, скептическое отношение к нам как к организованной и политически оформленной части общей пролетарской семьи, оно может только усилиться в результате таких выступлений, как выступление т. Чупрова, а тут еще многие говорили о том, что мы должны требовать, чтобы ЦК добился для Рабиса такого же общественного положения, как для пролетарских союзов.

Второй момент ущерб, я считаю, заключается в тактике, развернутой губернским отделом. (Возглас – Шарикян. Доклад Губотдела здесь

не стоит.) Я говорю не о докладе Губотдела, о вашем выступлении т. Шарикиан. Я думаю, что мне дано право говорить о вашем выступлении. Тов. Шарикиан выступал здесь в плане нападения на позицию ЦК. Т. Шарикиан выдвинул целый ряд своих обвинений. Т. Шарикиан вместе с тем ничего положительного нам не сказал. По каждому моменту и вопросу он говорил: «Тут надо было сделать, сказать иначе». А как именно – не сказал. (Шарикиан. Не дали говорить.) Так же как вы не даете мне говорить сейчас, уважаемый т. Шарикиан. Вы прекрасно защищаетесь. Если вы будете и дальше мешать мне, вы наверняка будете победителем в этом споре. Итак, т. Шарикиан по существу ничего не сказал. Вернее всего, все то, что он говорил, находится в глубочайшем противоречии с целым рядом весьма принципиальных положений. Возьмите вы вопрос о старой культуре и о пролетарской культуре. Разве мы тут не имеем целого ряда прямых заветов и указаний Владимира Ильича. Разве применительно к партийному театральному совещанию мы не имели ряд указаний. Разве т. Кнорин¹⁹² ничего не говорил о чрезвычайной трудности рождения новой театральной культуры, разве т. Бухарин¹⁹³ не говорил в полемике по литературным вопросам, что новая культура будет рождаться в молекулярных процессах, процессах крайне сложных, в процессах, которые будут заключаться в каждой поре нашей общественной жизни.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ: Время истекло. (Голоса. Продлить). Есть предложение продлить. Голосую. Большинство за продление. (Голос. Пересчитать).

Славинский. Я, товарищи, предложил бы уполномочить Президиум съезда несколько большим доверием. Если в Президиуме съезда кажется всем, что большинство за продление, а отдельные товарищи из первого ряда, не оборачиваясь назад, кричат подсчитать, это никуда не годится. Надо, чтобы на съезде не было таких моментов (*аплодисменты*).

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Будем считать аплодисменты как выражение согласия продлить время т. Владимиров. (Голоса. Правильно.) Слово имеет т. Владимиров.

Владимиров. Вот, товарищи, например, вопрос о новых формах, которые волнуют т. Подгорецкую, сидящую сейчас рядом с т. Шарикианом. Т. Шарикиан говорил, что Центральный Комитет должен был бы по этому вопросу подать свой голос. Тов. Томский¹⁹⁴, когда-то сказал: «Вы ищете, но вы еще не нашли», а теперь пора сказать, говорит т. Шарикиан, что мы что-то нашли. Но т. Шарикиан сделал это заявление, не потрудившись сказать, что именно он нашел. Об этом вы так и не сказали. Какую линию поведения в этом вопросе должен взять ЦК, положительно сказать вы, конечно, не смогли.

То, что поддерживать революционные театры надо, это бесспорное положение. Но вот т. Шарикиан приходит в театр старой формы и раздражается таким рескриптом, адресованным мне и местному: «Поддержать теснейшую связь со всем московским пролетариатом». Будучи прекрасно осведомлен о его вкусах, влечениях и потребностях, я заявляю вам, товарищи, что спектакль «Любовь Яровая» является излюбленным спектаклем московского пролетариата. Я цитирую на память и в общих чертах.

Тов. Шарикяну приходится двоиться. Когда на фоне старой формы появляется спектакль, который привлекает внимание передовой нашей общественности, он победоносно сигнализирует. Но почему он желает в таком случае навязывать ЦК тактику фракционности в деле формы. Это осталось не ясным. Шарикянский подход целиком обнаружил несостоятельность в деле борьбы за новую общественность. Этот крик на Театральной площади: «Караул, грабят», этот скандал, который был главным импульсом для того, чтобы поднять всю эту кампанию, обнаруживает другое. Он обнаруживает, что профессиональная организация была совершенно не состоятельна в деле воспитания той здоровой театральной общественности, о методах насаждения которой говорили здесь гг. Коцын¹⁹⁵, Маширов и Невский¹⁹⁶. У нас есть достаточно проверенные формы борьбы за эту новую общественность, и мы говорим: если т. Шарикян не находит ничего лучше, как выйти на Театральную площадь и, подпевая Чупрову, кричать «караул», то этим он выдает в себе свидетельство о бедности.

Практика губернской организации в высокой мере содействовала и снижению авторитета нашей Центральной организации. Я присоединюсь к мнению т. Славинского, который говорил на губернском съезде: «Товарищи, кто дал право людям, не имеющим никаких заслуг перед революцией, выступать в стиле той критики, с которой выступали на этом съезде по докладу Центрального Комитета». Говорили, что позиция ЦК это Дымовка. И это говорилось по адресу пионеров театральной общественности, людей, которые насаждали ее в наших театральных рядах в труднейших исторических и бытовых условиях с первых лет революции. Тут сказалось другое, чрезвычайно опасное с профсоюзной точки зрения явление. Необычайная поспешность выводов, тенденциозность и полное отсутствие объективного анализа. Скороспелое отношение к письму Чупрова и первые приветствия, которые раздались по его адресу, предопределили и дальнейшую тактику. ЦК назначил специальную комиссию, которая обследовала всю сущность этого инцидента, углубилась в самые недра этого вопроса.

Но результаты этого обследования, конечно, не удовлетворили тех, кто подходил к вопросу о театральной общественности в связи с выступлением Чупрова с тенденциозными, заранее подготовленными выводами. Отсюда этот разрыв в наших профессиональных рядах, отсюда и яростная критика позиции ЦК в данном вопросе (*аплодисменты*). К сожалению, я должен кончать, далеко не исчерпав темы.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Ваше время истекло.

21 мая. Протест группы зрителей, присутствующих на спектакле во 2 МХАТе, в ЦК Рабис¹⁹⁷.

Мы горячо протестуем против непрекращающейся травли Михаила Александровича Чехова! Мы – протестуем против разрушения МХАТа 2-го! Пора! Пора нашей Стране снять с себя клеймо губительницы родных талантов, тяготеющее над ней уже не первое столетие.

21 мая. Замнаркома по просвещению В.Н.Яковлевой
от Директора Московского Художественного Академического Театра 2-го – Заслуженного артиста М.А.Чехова¹⁹⁸.

Настоящим считаю себя обязанным довести до Вашего сведения, что в связи с невыясненностью вопроса об оставлении в театре лиц бывшей т.н. оппозиции – создалось чрезвычайно серьезное положение – о чем я поставил в известность И.В.Экскузовича отношением от 27-го апреля.

За это время на мое имя поступило 68 заявлений от труппы и администрации, в которых говорится, что при оставлении в театре восьми лиц т.н. оппозиции не могут быть гарантированы нормальные условия работы, а потому каждый из подававших заявление считает невозможным остаться в театре на будущий год¹⁹⁹.

Ввиду необходимости дать ответ на эти заявления в связи с приближением конца сезона – прошу Ваших срочных указаний по данному вопросу.

Директор

24 мая. «Рабис», № 19, с. 9. Рубрика «Работа месткомов Москвы». Местком МХАТ Второго

Последние месяцы, в силу некоторых обстоятельств, нашему местному приходится работать в не совсем обычной обстановке, – сообщает председатель месткома МХАТ 2 т. Ключарев. – Как на одну из характерных черт можно указать на многочисленные и крайне горячие обсуждения (пока еще в рамках производственной комиссии) целого ряда вопросов, находившихся до сих пор исключительно в компетенции Худ. Совета и Дирекции театра.

Вероятно, именно вследствие установившейся с начала сезона напряженной атмосферы и частых стычек вокруг производственной деятельности Худ. Совета и Дирекции, последняя, во избежание других осложнений, охотно шла навстречу местному во всех его мероприятиях по линии экономически-правовой.

Один из сложнейших вопросов, стоящих перед месткомом, – вопрос о культурном обслуживании актерской массы, далеко не удовлетворяющейся постановкой работы в Центр. Доме Рабис и тяготеющей в этом отношении к ГАБТу, в библиотеку которого, кстати, передана и библиотека МХАТ 2.

24–30 мая. «Программы гос. академических театров», № 21, с. 10. Рубрика «Итоги и перспективы». МХАТ II (*Беседа с членом Правления И.Н.Берсеневым*)

Сезон в нашем театре заканчивается 31 мая. Финансовое положение театра за этот сезон можно признать более чем благополучным. Прошлый сезон нам удалось закончить с прибылью около 34 000 рублей, а нынешний сезон, хотя имеет балансовую прибыль несколько меньшую, но такой недобор объясняется произведенными затратами на декорации, костюмы и всю постановку трагедии Алексея Толстого «Смерть Иоанна Грозного», которая пойдет только в будущем сезоне.

Общее количество зрителей, посетивших наш театр за истекший сезон, превышает 242 тысячи человек, и из этого числа 200 тыс. получили билеты через ЦТК, путем распределения проданных спектаклей и т.п. Обычным путем, при приобретении билетов в нашей кассе, спектакли посетило только 42 тыс. зрителей. Общая посещаемость театра достигла 85%.

Наибольший художественный и материальный успех в сезоне имела пьеса Сухово-Кобылина «Дело», которая со середины февраля, когда она была впервые поставлена, прошла 30 раз при очень высоких сборах²⁰⁰.

Наибольшее число представлений из пьес, шедших с начала сезона, выдержал «Евграф, искатель приключений», прошедший 39 раз, затем «Блоха» – 32 раза, «В 1825 году» – 28 раз, «12-я ночь» – 23 раза, «Орестея» – 16 раз, «Гамлет», «Гибель 'Надежды'» и «Петербург» – сошедший с репертуара после постановки «Дела»... прошли по 10 раз, остальные пьесы имели меньшее число представлений.

Эти цифры наглядно показывают, что пьесы современного репертуара, а также такие постановки, как «Дело», «Блоха», «В 1825 году», по общему признанию наиболее соответствующие идеологическим требованиям, преобладали в репертуаре 2-го Художественного театра.

Особенное внимание в текущем сезоне театр обратил на обслуживание организованного зрителя, в частности, пролетарского студенчества, путем устройства для студентов отдельных закрытых спектаклей и установления льготной студенческой полосы. Всего за сезон мы предоставили 27 тыс. мест для пролетарского студенчества. Установив тесную связь с пролетарским студенчеством, театр имел возможность выявить целый ряд вопросов, которые студенчество предъявляет к советскому театру.

Наш производственный план мы провели полностью; мы сделали три новых постановки – «Евграф», «Орестея» и «Дело» – и закончили четвертую – «Смерть Иоанна Грозного».

Говорить что-либо о дальнейших наших планах на вторую половину сезона преждевременно, так как театр стоит накануне реорганизации своего управления, и производственный план в окончательной форме должен быть разрешен Художественным Советом лишь после этой реорганизации.

А.В.

27 мая. Чехов – Яковлевой²⁰¹.

Глубокоуважаемая Варвара Николаевна.

Исполняя Ваше желание, я передал ряду товарищей нашу с Вами беседу и Ваше предложение обсудить вопрос о возможности оставления в стенах театра некоторых членов из числа бывшей т.н. оппозиции.

Собравшиеся товарищи согласились лишь со следующим моим предложением: оставить в списках труппы В.П.Ключарева, при непреклонном условии его отказа от методов действий т.н. оппозиции, с предоставлением ему годового отпуска.

В отношении же остальных семи лиц мои товарищи вполне соли-

даризируются с тем моим мнением, которое я изложил в беседе с Вами. Мои товарищи просят меня заявить Вам, что их решение принято в результате тщательного обсуждения возможности работы с лицами из бывшей т.н. оппозиции. Эта работа органически невозможна для них и их решение продиктовано, конечно, не упрямством или злобой.

Прилагаю при этом декларативное заявление театра, а также в качестве материала два письма: одно от молодежи театра, другое от Пролетарского Студенчества²⁰².

С глубоким уважением /М.Чехов/

31 мая. Выписка из протокола президиума Коллегии Наркомпроса²⁰³.

Слушали: О конфликте в МХАТе 2-м.

Постановили:

1. Сообщение т. Яковлевой принять к сведению.

2. Принять к сведению заявление театра об основных линиях его художественной работы в дальнейшем и опубликовать его в периодической печати²⁰⁴.

3. Принимая во внимание выясненную профсоюзным расследованием картину взаимоотношений в театре, признать, что дальнейшая совместная работа обеих групп могла бы иметь место только в порядке добровольного согласия на это обеих сторон.

4. Принимая к сведению заявление директора театра и поддерживающего его большинства труппы о согласии их, несмотря на имевшую место борьбу в течение истекшего сезона, работать с артистом Ключаревым, разрешить дирекции в случае, если по обсуждении этого вопроса большинство труппы не найдет для себя возможной дальнейшую совместную работу с остальными членами противоположной группы, при комплектовании труппы на будущий сезон не возобновлять контракта с ними.

5. Принять к сведению заявление дирекции и труппы о необходимости организации при театре Художественного Совета с участием представителей советской общественности.

Поручить УГАТу в 10-тидневный срок представить на утверждении Коллегии Положение о такого рода Художественных Советах при госактеатрах и в тот же срок представить на утверждении Коллегии состав Художественного Совета МХАТ II, а к 15 июня и для всех остальных Госактеатров.

Верно: Секретарь – /подпись/

С подлинным верно: М.Аристова

31 мая. Заседание Правления МХАТ 2-го²⁰⁵.

Присутствуют: М.А.Чехов, И.Н.Берсенева, В.В.Готовцев, В.А.Подгорный, Б.М.Сушкевич.

Слушали: 1. Сообщение Директора о том, что, на основании Постановления Президиума Коллегии НКПроса от 31-го мая с.г., он уведомил членов т.н. «оппозиции» о незаключении с ними договоров на будущий

сезон, а потому он не может принять отставки 69 членов труппы, подавших ему об этом заявления.

Постановили: 1. Принять к сведению и поставить об этом в известность всех подавших заявления об отставке.

Вл.Подгорный, И.Берсенева, Б.Сушкевич, В.Готовцев

31 мая. Чехов – Дикому: «На основании постановления Президиума коллегии Наркомпроса от 31 мая с.г. и принимая во внимание заявления большинства труппы, уведомляю Вас, что на будущий сезон (с 1 сентября 1927 года) контракт с Вами возобновлен не будет»²⁰⁶.

1 июня. Замнаркому по Просвещению В.Н.Яковлевой²⁰⁷.

В связи с пожеланием, высказанным в Постановлении Комиссии ЦК Рабиса об изменении характера Управления театром в смысле замены коллегиального – единоличным, – прошу вместо существующего Правления, состоящего из: И.Н.Берсенева – Заведующего Административной частью, В.В.Готовцева – Заведующего Финансовой частью, Б.М.Сушкевича – Заведующего постановочной частью и В.А.Подгорного – Секретаря Правления, – утвердить двух заместителей Директора: И.Н.Берсенева – по Административно-финансовой части и Б.М.Сушкевича – по Художественно-постановочной части.

Директор МХАТ 2 Мих. Чехов /М.А.Чехов/

1 июня. Глубокоуважаемый Константин Сергеевич!²⁰⁸

Вчера вечером состоялось постановление Коллегии Наркомпроса о конфликте в МХТ 2. На основании этого постановления М.А.Чехов – предупредил семь человек: Дикого, Музалевского, Волкова, Цибульского, Бибикова, Чупрова и Пыжову, что они не служат на будущий год. Копию этого постановления я Вам направляю. По поводу этого факта возникают опять разговоры, но теперь этот вопрос уже находится под защитой коллегии Наркомпроса.

Я остаюсь в Москве до 7-го июня – если за это время будет что-нибудь существенное – я Вам немедленно сообщу. Все наше Правление шлет Вам привет и желает Вам сил и здоровья.

Ваш И.Берсенева

1 июня. Мосгубрабис. Тов. Кузьмичеву²⁰⁹.

Настоящим довожу до Вашего сведения, что в связи с состоявшимся вчера Постановлением Коллегии НКПроса – копию которого прилагаю²¹⁰ – мною были посланы предупреждения тт.: Пыжовой, Музалевскому, Дикому, Бибикову, Волкову, Чупрову, Цибульскому, – что с ними не будет возобновлен договор на будущий сезон.

Настоящее решение явилось в результате конфликта, вызвавшего резкое расхождение большинства труппы с группой восьми и создавшего невозможные условия для совместной работы с семью из них.

Директор МХАТ 2 /М.А.Чехов/

2 июня. «Правда».

Первые годы существования нашего Московского академического Художественного театра (Второго) протекали в условиях общественных сдвигов, вызванных Октябрьской революцией. Революция не могла не войти в плоть и кровь театра. Все десять лет театр был насыщен идеологическими и художественными взрывами изнутри. В этом был его рост. Разногласия создавали горячий ритм его жизни, но до последнего периода внутренняя его сплоченность охранялась страстно. Этика, бережность, товарищеское единение охранялись страстно.

Мы твердо знаем, что закон живого искусства есть умение слышать и отображать переживаемую эпоху.

Вместе с тем мы знаем, что эволюция роста театра в условиях социальных сдвигов есть сложный органический процесс, а не агитационная фраза.

Требования нашего театра к современному репертуару потому особенно строги, что именно в отношении современности театр хотел бы избежать случайных или заштампованных тем, нарочитости и неубедительности.

МХАТ II в течение последних сезонов обращался к ряду современных драматургов (Ромашов, Глоба, Эрдман, Катаев, Файко, Шишков, Бабель и др.) с целью привлечь их к совместной работе по созданию репертуара театра. И мы уверены, что вместе с ростом современной драматургии будет изжит и репертуарный кризис театра.

Мы считаем необходимым направить внимание театра по репертуарной линии: с одной стороны, на отбор художественных, идеологически ценных произведений, отражающих здоровые и нужные в условиях нашей страны явления современности, с другой – на отбор классиков мировой литературы.

В этих целях из имеющихся в распоряжении театра драматургических материалов, поступивших от современных авторов, мы намерены включить в свой репертуар следующее:

1. Бабель – один из значительнейших писателей современности, предоставивший театру свою пьесу «Закат», острую и своеобразную по форме и содержанию.

2. Андрей Упит – пьеса «Мирабо», рекомендованная Главполитпросветом.

3. Ромен Роллан – пьеса «Взятие Бастилии», предназначенная театром к 10-летию Октябрьской революции.

Что же касается произведений мировой классической литературы, а также произведений современных авторов, могущих появиться, и окончательного установления календарного плана репертуара, театр считает это ближайшей задачей реформированного художественного совета.

Вместе с тем театр должен будет продолжать работу по усовершенствованию актерского мастерства, так как только при наличии высокой актерской техники театр сможет выполнить те задачи, которые ставит

ему в настоящее время общественная его роль в деле культурного просвещения масс.

Для обеспечения правильного органического роста театра, для связи его с обществом, для постоянного внутреннего контроля, для укрепления атмосферы доверия и уважения к труду театра внутри и вне его стен – театр считает своевременным реформировать художественный совет²¹¹.

Директор Московского Художественного академического театра (Второго)

Мих. Чехов

3 июня. «Вечерняя Москва». Письмо в редакцию

В № 123 «Правды» от 2-го с.м. появилось письмо директора МХАТ 2 М.Чехова, фактически подводящее итоги протекавшему в театре в течение всего сезона конфликту. Мы, участники этого конфликта, с особым удовлетворением отмечаем утверждение этим письмом необходимости «слышать и отражать переживаемую эпоху» и признание положительной роли «идеологических и художественных взрывов внутри театра как моментов, способствующих его росту». Целиком солидаризируемся с положением письма в этой части. С самого начала конфликта эти положения неоднократно высказывались нами как «изнутри» театра, так и в советской печати. Эти наши пожелания, проводимые нами в тягчайших условиях несочувствия большинства труппы, были одобрены местными почти всех московских театров, прессой и подавляющим большинством выступавших ораторов на последних губернском и всесоюзном съездах Рабиса.

Не можем мы только никак согласиться с тем пунктом декларации, что постановка пьесы «Взятие Бастилии» с темой столетней давности и к тому же в пацифистской интерпретации Р.Роллана может в какой-либо степени «услышать и отобразить» эпоху Октябрьской Революции. Сожалеем, что театром не использована для этой цели поступившая по нашей инициативе современная пьеса современного автора на тему, близкую Октябрьской Революции.

Однако последовавшее за «словом» декларации Чехова его же «дело» – заставляет нас невольно усомниться в его искренности. А «дело» сводится к следующему. Одновременно с опубликованием Чеховым в печати письма нами, нижеподписавшимися, получено за директорской подписью того же М.Чехова письмо совершенно иного порядка. В этом письме Чехов оповещает нас о предстоящем нашем увольнении, что противоречит не только его же утверждению, что «разногласия создают горячий ритм жизни» театра, но и резолюции президиума ЦК Рабиса о необходимости сохранить нашу группу «как одно из проявлений роста театра».

Как примирить эти противоречия и есть ли это та «этика, бережность и товарищеское единение», к которым апеллирует в своем письме М.Чехов – разрешат наши профсоюзные органы и советская общественность.

А.Дикий, Л.Волков, О.Пыжова, М.Цибульский, Г.Музалевский, Б.Бибиков

3 июня. Председателю Мосгубрабиса тов. Кузьмичеву²¹².

Письмо директора МХАТ 2-го на имя председателя Мосгубрабиса, извещающее о незаключении договоров на будущий сезон с гг. Пыжовой, Диким, Волковым, Музалевским, Цибульским и Бибиковым и Чупровым явилось результатом желания Дирекции избежать несогласованности в этом вопросе с Мосгубрабисом.

Дирекция полагала, что конфликт в МХАТ-2 прошел через все профсоюзные инстанции, и Постановление Коллегии Наркомпроса явилось для нас последним этапом в этом вопросе.

Если у председателя Мосгубрабиса могло создаться впечатление, что он поставлен в известность о решении Дирекции²¹³ [post factum], то это произошло, очевидно, в силу недоразумения, о чем Дирекция, конечно, глубоко сожалеет.

Члены правления

3 июня. Председателю Мосгубрабиса тов. Кузьмичеву²¹⁴.

Уважаемый тов. Кузьмичев!

По поручению директора – М.А.Чехова направляю Вам копии всех заявлений от членов труппы, полученных им и выражающих свое отношение к товарищам, которых М.А.Чехов принужден был предупредить, что на будущий год с ними договор заключен не будет.

Эти заявления послужили основанием и дали ему право сделать это предупреждение.

Кроме того еще направляю Вам резолюцию двух собраний актерского цеха по данному вопросу²¹⁵. Хотел лично переговорить с Вами по телефону – звонил несколько раз, но Вас не было в Союзе.

Буду звонить завтра.

С товарищеским приветом

3 июня. Уважаемый тов. Алексеев!²¹⁶

Посылаю Вам по распоряжению М.А.Чехова – копии заявлений, которые он получил от Членов труппы с выражением своего отношения к группе б. т.н. оппозиции – эти заявления послужили для М.А.Чехова основанием принять решение и уведомить семь человек – о неподписании с ними договора на будущий год.

Член Правления МХАТ-2

4 июня. Председателю Мосгубрабиса Тов. Кузьмичеву²¹⁷.

Уважаемый тов. Кузьмичев!

В ответ на Ваше предложение, сделанное вчера тов. Сушкевичу Б.М.: по поводу аннулирования посланных директором предупреждений о незаключении договоров с гг. Диким, Волковым²¹⁸, Пыжовой, Музалевским, Цибульским, Бибиковым и Чупровым – с 1-го сентября 1927 года – считаем необходимым ответить, что пересмотреть и аннулировать распоряжение директора М.А.Чехова в его отсутствие – мы не уполномочены.

С товарищеским приветом

Правление МХАТ-2

4 июня. Председателю Мосгубрабиса Тов. Кузьмичеву²¹⁹.

Настоящим спешу уведомить Вас, что в отношении отправленного Вам 4-го сего июня за № 428, мною, при переписке, была допущена ошибка.

Фамилия Ключарева – в числе переименованных [так!] товарищей помещена ошибочно.

В подлиннике числятся следующие семь фамилий: Дикий, Волков, Пыжова, Музалевский, Цибульский, Бибиков, Чупров.

Секретарь МХАТ-2 /Аристова/

7 июня. Московский Губернский отдел Всерабиса «Мосгубрабис»²²⁰. Копия

Правлению МХАТ 2-го

Сообщенные Вами в письмах ко мне соображения по вопросу о невозобновлении трудовых договоров на будущий сезон с группой актеров в числе 7, никоим образом не могут быть признаны убедительными.

Принятое Правлением решение не обосновано даже в постановлении Коллегии Наркомпроса от 31/V-с.г., на которое сделана Вами ссылка. Как видно из пп. 3-го и 4-го этого постановления, Коллегия Наркомпроса допускала исключение данной группе актеров из состава театра лишь в том случае, если большинство труппы после обсуждения вопроса не найдет для себя возможной дальнейшую совместную работу. О такой постановке вопроса на обсуждение группы Союзу ничего не известно.

Но еще существеннее то, что в решении Правления не соблюдены минимальные требования закона и коллективного договора в смысле порядка увольнения и согласования его с союзной организацией; последнее условие является тем более необходимым, что основная точка зрения Правления о необходимости подобного разрешения конфликта абсолютно не может считаться согласованной с Союзом – и вытекающей из тех выводов, к которым пришла комиссия ЦК.

В силу приведенных мотивов, я лишен в настоящий момент возможности удовлетворить желание Дирекции избежать несогласованности с Мосгубрабисом и вынужден настаивать на сделанном мною через тов. Сушкевича предложении о совместном с Союзом пересмотре решения Правления и об уведомлении об этом заинтересованных актеров. Я не сомневаюсь, что мое предложение будет принято Дирекцией как вполне законное желание Союза – принять участие в разрешении конфликта, в котором заинтересованы и театр, и актерская масса. Стремясь всячески избежать шагов, могущих быть истолкованными в ущерб престижу Дирекции, должен, однако, поставить Вас в известность, что в случае неполучения мною удовлетворительного ответа, я вынужден буду непосредственно уведомить заинтересованных актеров, что исключение их из труппы Союзом не согласовано.

Председатель Союза: /Кузьмичев/

7 июня. Казань. Театр Оперетты. Светлановой²²¹.

Просим передать Ювеналу Митрофановичу Коллегия разрешила уволить семерых им объявлено Местком протестует Требуется трет[ейского] суда указывая несогласованность Коллегии с ЦК Пятницу Кузьмичев вызывает представителя Дирекции Правление Губрабиса резкой форме обвиняя дирекцию нарушении элементарных профсоюзных приличий Ждем Ваших указаний Чехов.

Москва, пл. Свердлова, МХАТ-2.

7 июня. «Новый зритель», № 23. Рубрика «По чужим гранкам».

В прошлом номере нашего журнала, цитируя обращение М.А.Чехова к «Комсомольской правде», мы выразили надежду, что высказанные им взгляды М.А.Чехов будет последовательно проводить и в собственном театре.

Последняя неделя принесла два знаменательных факта. Первый – письмо М.Чехова в редакцию «Правды» (№ 123).

«...Революция не могла не войти в плоть и в кровь театра. Все десять лет театр был насыщен идеологическими и художественными взрывами изнутри. В этом был его рост. Разногласия создавали горячий ритм его жизни...

Мы твердо знаем, что закон живого искусства есть умение слышать и отображать переживаемую эпоху...

...Мы считаем необходимым направить внимание театра по репертуарной линии: с одной стороны, на отбор художественных, идеологически ценных произведений, отражающих здоровые и нужные в условиях роста нашей страны явления современности, с другой, на отбор произведений классиков мировой литературы».

Приветствуя эту декларацию МХАТ II (письмо Чехова в «Комсомольскую Правду» и «Правду»), мы вместе с тем не можем не выразить своего удивления перед вторым фактом, – увольнением группы т.н. оппозиционеров (см. письмо в редакцию на с. 11).

Неожиданная «расправа» после столь прекрасных слов М.А.Чехова, после резолюции ЦК Рабис о «необходимости сохранить артистов-оппозиционеров в составе труппы», не может не вызвать справедливого возмущения всей советской общественности²²².

Хроника. В МХАТ II.

Директором МХАТ II Мих. Чеховым 31 мая разосланы актерам театра – так наз. «оппозиционной группе меньшинства» – А.Дикому, Волкову, Пьюковой, Цибульскому, Музалевскому и Бибикову (за исключением В.Ключарева – председателя Месткома и члена Моссовета), а также М.Чупрову уведомления о том, что, «согласно постановлению президиума коллегии Наркомпроса, с ними «на будущий сезон контракт возобновлен не будет».

Редакцией получено письмо М.Чупрова «в Мосгубрабис и к советской общественности», в котором он, напоминая определения резолюции ЦК Рабис по вопросу о конфликте в МХАТ II, требует оставить ему его гражданские права, оставить его актером МХАТ II (с. 14).

После 7 июня. Срочно²²³. Председателю Мосгубрабиса Тов. Кузьмичеву.

Телефонограмма № 447.

В ответ на Ваше отношение за № 352/331/22 от 7/VI с.г. настоящим довожу до Вашего сведения, что ввиду окончания сезона – все Правление Московского Академического Художественного театра Второго находится в отпуске, сроком с 6-го июня по 15-ое августа с.г. – ввиду чего и все Члены Правления выехали из Москвы 6-го июня с.г. – по разным направлениям, на летний отдых.

В связи с вышеизложенным – в настоящее время, до возвращения Правления из отпуска, – в МХАТ 2-м не имеется Уполномоченного лица, которое могло бы дать ответ на Ваше отношение²²⁴.

Секретарь МХАТ-2 /Аристова/

9 июня. Протокол закрытого заседания Президиума Коллегии НКП²²⁵.

1. Слушали: о МХАТ II-ом.

Постановили: Реорганизовать Правление МХАТ II-го в сторону единоначалия, назначив заместителем директора партийца.

Проведение реорганизации, по согласованию с Цекрабисом, осуществить до начала зимнего сезона.

11 июня. В Управление Госактеатрами, в Цекрабис, в МХАТ II²²⁶. Тов. Экскузовичу.

Постановление Презид. Коллегии Наркомпроса от 9 июня 1927 г.

Слушали: О МХАТе 2-м.

Постановили:

1. Поставить на вид Правлению МХАТа 2-го неправильность проведения вопроса о незаключении договоров с работниками из состава т.н. «опозиции» без согласования с союзом.

2. Пункту 4-ому постановления Президиума Коллегии НКПроса от 31 мая 1927 г. придать следующую редакцию: «Учитывая невозможность дальнейшей успешной художественной работы тт. Дикого, Волкова, Пыжовой, Музалевского, Цибульского и Бибикина в создавшейся вследствие возникшего конфликта обстановке враждебности и недоверия, признать целесообразным перевод их на работу, соответствующую их квалификации, в другие академические театры, предложив УГАТу реализовать это постановление до начала зимнего сезона с одновременным предоставлением дирекции МХАТа II права не включать их в труппу на будущий сезон.

3. Предложить тов. Экскузовичу в месячный срок доложить Замнаркому об осуществлении постановления по п. 2-ому.

4. Считать необходимым реорганизацию управления МХАТом II на основах, общих для всех госактеатров, поручив УГАТу согласовать с Цекрабисом необходимые мероприятия в месячный срок.

Верно: За Секретаря Коллегии НКП /Подпись/

С подлинным верно:

12 июня. «Труд». К конфликту во II МХАТ

Цекрабис против увольнения оппозиционных артистов.

Наркомпросу предложено перевести их в другие театры.

В течение последних месяцев во МХАТ II происходил конфликт между дирекцией театра и группой молодых актеров²²⁷, считавших, что идеологическая линия театра оторвана от современности.

Этот конфликт был вынесен на страницы прессы, обсужден всеми театрами и соответствующими профессиональными организациями.

Комиссия Цекрабиса, разбиравшая в свое время конфликт, решила, что в театре необходимо оставить весь состав труппы.

Между тем дирекция МХАТ II сообщила Мосгубрабису о своем решении уволить из театра 7 артистов – представителей «оппозиции». Решение, таким образом, нарушает постановление ЦК. Поэтому ЦК признал увольнение неправильным и предложил Наркомпросу поставить это на вид дирекции МХАТ с опубликованием в печати.

Учитывая, однако, невозможность успешной художественной работы театра в создавшейся обстановке, Цекрабис рекомендовал Наркомпросу перевести артистов из «оппозиции» на соответствующую их квалификации работу в другие академические театры. Перевод должен быть осуществлен до начала зимнего сезона.

13 июня. «Рабочая газета», экстренный выпуск. РАСПРАВА С МЫСЛЯЩИМИ ПО-СОВЕТСКИ

Артист Чехов увольняет своих противников

Недавно в газетах появилось письмо директора Московского Художественного театра 2-го известного актера Чехова. В письме сообщалось, что театр безусловно движется по правильному пути, что он хочет отражать современность, быть созвучным революционной эпохе.

В ответ на это письмо появилось новое, подписанное шестью актерами этого театра (Дикий, Пыжова, Волков и др.). Суть этого письма сводится к следующему: «все это очень хорошо, что вы это говорите, наша группа за это с вами и вела борьбу, – но как совместить это с тем, что сегодня мы получили от вас *извещение о предстоящем нашем увольнении?*»

В чем дело? Что происходит за кулисами этого театра?

Уже года два наблюдается странный мистический уклон в работе этого советского театра. Такие постановки, как «Петербург», «Гамлет», «Орестея», подготовляемая «Смерть Иоанна Грозного» (где проводится мысль, что власть должна быть святой и «нравственной»²²⁸), свидетельствуют об отрешенности от современности руководящих кругов МХАТ 2-го. И вот внутри театра образовалась маленькая группа из 7 человек – в целях борьбы за *здоровый репертуар, за советизацию театра, за внесение революционной струи в его затхлый быт*. Эта группа возглавлялась актером и режиссером Диким.

Весной этого года было опубликовано письмо одного из актеров театра. Он приоткрыл завесу над внутритеатральными отношениями.

Оказывается, руководящая кучка актеров МХАТ 2-го с Чеховым во главе заявляется... антропософами (есть такая религиозно-философская секта – «в мировом масштабе»). Директор Чехов в театре – настоящий «бог и царь».

Заниматься какой угодно чертовщиной, глупостью в личной жизни не возбраняется никому, но когда из-за этого репертуар советского театра получает противосоветский уклон, это уже плохо. Некоторые актеры во главе с Диким и *повели борьбу против этой мистической головки театра, занимающей в театре командные высоты* и потому организационно держащей в своих руках большинство труппы. Антропософы, устремляя один глаз в небо, а другой – на грешную землю, развили яростное сопротивление...

Сейчас, судя по письму Чехова, правящая группа МХАТ 2-го как будто бы принимает идеи группы Дикого, но одновременно выгоняет ее из театра вон. Естественно возникает *сомнение в искренности* самого чеховского письма.

ЦК союза Рабис постановил, что группа оппозиции должна быть сохранена в театре. Но зарвавшиеся антропософы в грош не ставят ЦК Рабиса.

Сейчас группа противников Чехова растет – она уже выросла до 20 человек. И это естественно, – поскольку она ведет борьбу за *актера-общественника, за советизацию внутритеатрального быта*. За этой борьбой пристально следит вся общественность, – потому что схватка старого с новым, *дореволюционного с революционным*, назревает к 10-летию Октября на всем театральном фронте. Почти нет театра, где бы не было такой же внутренней борьбы.

Уволена дирекцией МХАТ 2-го вся группа Дикого за исключением актера Ключарева (председатель месткома). Письмом в редакцию Ключарев высказывает удивление по поводу этого и заявляет, что он должен быть там, где его товарищи.

Мы со своей стороны полагаем, что вся эта группа, в полном согласии с постановлением Цекрабиса, *должна быть возвращена в театр*. Иначе – грош цена заявлениям Чехова.

Садко

14 июня. «Жизнь искусства», № 24, с. 1–2. Кто – за и кто – против?

[...] ²²⁹ Вместе с «культурным наследством» мы, после Октября, переняли у буржуазии и отвратительную, органически нам чуждую традицию – меценатства, меценатского отношения к работнику искусства... В меценатстве как-то увязываются два момента: момент, с одной стороны, психопатический (своеобразная атмосфера «культы» – как искусства, так и самой личности актера, певца, художника и т.п.), а с другой, – момент презрительного третирирования искусства как «забавы» и его работника как «забавника», как «шута», которому позволено многое, чего нельзя потерпеть ни от кого другого.

С одной стороны, мы ужасно как покровительствуем искусству и

артистам, но, с другой – смотря сквозь пальцы на открыто исповедуемый нашими крупнейшими артистами пресловутый «аполитизм» (истинную политическую цену которого мы, как марксисты, отлично знаем), разве мы не расцениваем их как каких-то граждан 2-го сорта, с которых «нечего спрашивать»? И разве тот же Всерабис не занял двусмысленной позиции в ясной, как все три апельсина²³⁰, истории внутри МХАТ II?

Характерно, что протест против этого унижительного для артиста меценатского отношения раздался из рядов того *актера-массовика*, который сейчас забунтовал против душного уклада театрального быта и борется под лозунгами: «за актера-общественника» и «долой аполитизм». На апрельском совещании в НКП лидер оппозиции МХАТ II, стоящей в челе [так!] этого знаменитого движения, т. Дикий требовал предъявления к актеру полной политической сознательности и ответственности. И движение это крепнет: выражением его роста вширь и вглубь является то обстоятельство, что, несмотря на бешеное сопротивление, оказываемое реакционными силами, оппозиционная группа МХАТ II за короткое время выросла с 8 до 20 с лишком человек... Приближающееся десятилетие Октября дает себя чувствовать и на этом отсталом революционном фронте. Актер-средняк, массовый актер пробуждается наконец к советской жизни. И только привилегированная актерская верхушка, прикрываясь минимумом лояльности и попустительствуемая нашим меценатством, идет в своей работе и внутритеатральной практике по скользкой дорожке «аполитизма»... История с Шаляпиным прекрасно вскрывает изнанку этого художественного аполитизма – последний здесь доведен до своего логического конца.

И в переживаемый нами серьезнейший и напряженнейший политический момент мы вправе поинтересоваться: кто с Шаляпиным, т.е. с чемберленовской Англией – и кто с нами, т.е. с *пролетарской революцией*? Молчать сейчас нельзя.

К «делу» о МХАТ II

Психопатски-меценатское отношение к искусству и его работникам, с одной стороны, и недостаточно четкая и систематическая информация о конфликте в МХАТ II в нашей руководящей печати, с другой, – продолжают затуманивать сущность этого ясного и простого «дела». В такой обстановке особенное значение получает знакомство с фактической стороной дела – с фактами и документами, достаточно выразительными и сами по себе.

В московской «Правде» от 2-го июня напечатано следующее письмо в редакцию директора МХАТ II М.А.Чехова²³¹.

[...] Вот какой «с помощью божьей» оборот! Нельзя не констатировать, что в устах штейнерянца Чехова – это совершенно новый язык, почти капитуляция... До сих пор в редких случаях публичных заявлений М.Чехова мы слышали или мистический бред (о постановке «Дон Кихота»²³²) или категорическое утверждение о немислимости вообще художественной современной пьесы.

Советско-актерской общественности оставалось только радоваться... Но на другой день, 3 июня, в «Вечерней Москве» (день был после-праздничный, и «Правда» не выходила) появилась реплика так называемой «оппозиции»²³³.

Таковы слова и таковы дела директора МХАТ II... История политической борьбы хорошо знает эти методы. У всех на памяти прецедент манифеста 17 октября, когда Николай II, едва продекламировав слова о «незыблемых основах закона», погромами обрушился на тех, чьи слова он вынужден был пролепетать. Старый «византийский» прием борьбы – и хорошо испытанный... в конце февраля 1919 г.

В дополнение к этим двум характерным документам сообщаем, к сведению советско-актерской общественности, следующее полученное нами письмо от «пощаженого» дирекцией МХАТ II члена стоящей в числе «оппозиции» семерки т. Ключарева.

«До меня дошло, что директор МХАТ II М.А.Чехов и поддерживающее его большинство заявили в соответствующей инстанции, что они считают для себя работу со мной возможной. Для меня это явилось неожиданностью, поскольку до сих пор имели место как раз обратные заявления. Во всяком случае, в результате, очевидно, этого нового, ничем мной не вызванного отношения, извещения о предстоящем увольнении я не получил.

Но так как каждый шаг, каждый поступок моих товарищей не только был согласован со мной, но часто предпринимался по моей инициативе, – отсюда должны быть сделаны соответствующие выводы: я должен быть там, где будут мои товарищи.

Актер, предместкома МХАТ II и член правления Губрабиса В.Ключарев».

Итак, борьба за большинство в недрах МХАТ II продолжается. И это есть борьба за советизацию театра, внутритеатрального быта, за перевоспитание актера-«жреца» в актера-общественника... Рабис должен взять в этом вопросе совершенно четкую линию – линию поддержки меньшинства. Потому что это не «дело» только данного театра, а «дело» советского театра вообще.

Садко

14 июня. «Новый зритель», № 24. По чужим гранкам

Артист ленинградского акбалета Славянников напечатал в «Жизни искусства» открытое письмо ленинградскому губрабису и советской общественности с вопросом, не пора ли заглянуть и в балетные «недра»?

«Наш балет до сих пор ... чтобы загрязнить в этих «святых» традициях, чтобы быть «жрецом» этого храма «святого» искусства».

Давно пора эти «традиции» и «храмы искусства» провентилировать свежим советским сквозняком. А то вот в мхатовском конфликте М.Чехов просит... не торопиться, так как «эволюция театра есть сложный органический процесс, а не агитационная фраза». А посему, как известно, уволил группу актеров, агитировавших за ускорение этого процесса.

Ленинградский протест дает нам новое конкретное подтверждение тому, что конфликт в МХАТе II шире рамок этого театра и никаким Чеховым его не заткнуть, ибо, по существу, это вопрос о советизации театрального быта и о раскрытии «тайнств» закулисных скитов. Пора!

14 июня. Москва. Второй Художественный театр Аристовой²³⁴.

Площадь Свердлова бывш. Незлобина теперь МХАТ 2-ой.

Передайте своего имени телефонограмму Кузьмичеву Все правление находится в отпуске 6 июня до 15 августа разных местах Для ответа его бумагу нет уполномоченного лица точка Прочтите частным образом эту бумагу Славинскому его мнение напишите Состав худсовета мною согласован Колосковым²³⁵ лично Берсенев

14 июня. Аристова – Славинскому²³⁶.

Глубокоуважаемый Ювенал Митрофанович!

При сем препровождаю для Вашего сведения и ознакомления – статью САДКО (В.И.Блюма), помещенную в экстренном выпуске «Рабочей газеты» – от 13-го июня за № 131-а – под названием: «Расправа с мыслящими по-советски».

Секретарь МХАТ-2 /Аристова/

14 июня. Аристова – Берсеневу²³⁷.

Дорогой Иван Николаевич!

Хотя и очень больно и неприятно мне тревожить Вас и нарушать Ваш отдых, но все же сочла долгом послать Вам статью Садко (В.И.Блюма) в экстренном выпуске «Рабочей газеты» – от 13-го июня с.г. за № 131-а.

Сегодня с утра, по совету Владимира Давыдовича²³⁸, послала эту статью В.Н.Яковлевой, но она, оказывается, в командировке на две недели, т.ч. не пришлось довести до ее сведения; ограничилась тем, что послала статью Ю.М.Славинскому, он в Москве. Говорила по телефону с Екатериной Владимировной²³⁹, тоже хотела ее ознакомить, но она уже, оказывается, вчера читала статью, – советовала Вас не тревожить, дать Вам полный отдых и не доводить до Вашего сведения об этой статье, то же самое категорически настаивал Влад. Давыд., которому я и обещала не посылать Вам пока что статью: но не знаю, сделала я хорошо или плохо, только чувствовала я, что послать Вам необходимо, как бы дорог ни был мне Ваш покой.

Екатерина Владимировна говорит, что это все ничего, что писать и говорить будут по этому поводу еще долго, но что так расстраиваться не надо, спрашивала: потолстели ли Вы уже? и как Вы доехали. Владимир Давыдович вчера уехал в отпуск и просил Вам передавать привет. Он тоже сказал, что: ведь он говорил, что еще много будет шуму и толку. Я не знаю, знаете ли Вы или нет, но Блюма уже нет в ГРК²⁴⁰ – это сказал мне Вл. Дав. Вчера по поводу этой статьи очень были возмущены и взволнованы Афонин и Лемм, которые просили непременно послать ее Вам, а Кленов так же категорически сказал не посылать Вам, т.ч. он и не

знает, что я все-таки посылаю Вам. Вообще я делаю так, как Вы сказали, и лишним не делюсь ни с кем, стараюсь делать все сама. Решили послать статью в наш Дом Отдыха.

Больше ничего нет ни хорошего, ни плохого.

Все, все желают Вам отдохнуть, забиться и не обращать внимания. Если что-нибудь Вы найдете нужным сделать, то дайте мне телеграмму, т.к. письмо очень долго идет, а я буду до 24-го в Москве. Пьесу кончает Вера Владимировна²⁴¹, т.ч. в ближайшие два-три дня вышло Вам ее, тогда Вы также сообщите, посылать ее куда хотели или нет.

Была Обследовательная Комиссия – просматривала сведения, которые почти уже все сделаны, кажется, хотели прийти сегодня.

После первого просмотра сведений остались довольны, если будут еще какие-нибудь результаты, непременно сообщу Вам. [...]

15 июня. «Рабочая газета». Конфликт во 2-м МХАТе передан прокурору

Мы уже сообщали, что с конца прошлого года группа работников 2 Московского Художественного театра начала борьбу за приближение репертуара театра к требованиям современного зрителя.

Директор театра М.Чехов совместно с правлением театра обратился в Наркомпрос с требованием уволить всю эту группу. Однако Наркомпрос, ЦК работников искусств и Губрабис не согласились с этим требованием.

Несмотря на это запрещение, 31 мая все зачинщики в составе 7 человек получили за подписью М.Чехова извещение о том, что они снимаются с работы. Считая увольнение незаконным, артисты подали заявление в московскую прокуратуру.

Одновременно с этим в прокуратуру поступило заявление редактора стенной газеты 2-го МХАТа артиста Бибикова.

В своем заявлении Бибиков пишет о том, что он в конце 1925 года был избран редактором стенной газеты. Вскоре им совместно с редколлегией был выпущен первый номер стенной газеты.

В этом номере был напечатан ряд заметок, отмечающих ненормальные явления в жизни 2-го МХАТа. В ответ на это администрация театра сняла газету со стены и потребовала прекращения работы Бибикова в редакции стенгазеты.

Дело о поведении администрации было передано на рассмотрение специальной комиссии в составе представителей от профессиональных и партийных организаций. Комиссия, рассмотрев этот конфликт, нашла, что снятие газеты незаконно, а сообщения, появившиеся в газете, правильны.

После этого постановления комиссии состоялось секретное решение правления 2-го МХАТа не давать работы ни Бибикову, ни сотрудникам стенгазеты.

Вскоре, вследствие преследования администрации театра, газета прекратила существование, а Бибиков, в числе других, 31 мая был уволен.

Прокуратура постановила расследовать это дело²⁴².

17 июня. «Рабочая газета». Цекрабис об увольнении группы артистов Второго Художественного театра

Постановлено уволенных артистов перевести в другие театры.

Президиум ЦК Рабиса, обсудив вопрос об увольнении из Второго МХАТ артистов из группы так называемой «оппозиции», постановил: возбудить перед Наркомпросом *вопрос о дополнении и частичном пересмотре* постановления Коллегии Наркомпроса.

Кроме того, президиум считает необходимым срочно провести в жизнь постановление ЦК Рабиса о реорганизации правления Второго МХАТ.

Считая правильным свое первоначальное решение о необходимости сохранения группы уволенных актеров на работе в данном театре, ЦК Рабис все же считает невозможным их работу в создавшейся обстановке (враждебность и недоверие).

Признано целесообразным перевести этих работников в другие академические театры при условии, что перевод этот будет осуществлен до начала зимнего сезона.

Признано далее необходимым, чтобы Наркомпрос поставил на вид правлению Второго МХАТ неправильное проведение вопроса об увольнении работников театра – без согласования с профсоюзом.

Президиум Мосгубрабиса на своем заседании по вопросу о конфликте во Втором МХАТ постановил присоединиться к резолюции ЦК Рабис.

18 июня. Аристова – Берсеневу²⁴³.

Дорогой Иван Николаевич!

[...] По поводу Чупрова я узнала – мне сказала секретарь Коллегии НКПроса – что его фамилия выпущена случайно²⁴⁴. Они по этому поводу пришлют нам дополнительное сообщение.

Вот пока что все!

Спешу уведомить пока об этом.

Пока желаю Вам всего хорошего.

Привет!

20 июня. В Управление Госактеатрами. В Цекрабис. В МХАТ II. Тов. Экскузовичу²⁴⁵.

Секретариат Коллегии НКП просит внести в постановление Президиума Коллегии НКП от 9/VI-27 г. по вопросу о МХАТе II, посланное Вам 11/VI-27 г. за № 716, следующее изменение:

В п. 2-ом после слов: «т. Дикого, Волкова, Пыжовой, Музалевского, Цибульского, Бибикова» добавить слово: «Чупрова».

Секретарь: Ковальская /Ковальская/

21 июня. «Рабис», № 23, с. 1. Уроки конфликта в Художественном театре Втором

Конфликт в МХАТе II нашел широкий отклик в среде советской

общественности. И это вполне естественно. Ибо так, как вопрос был поставлен в последнее время, дело шло об актерской общественности, о возможности участия отдельных групп инакомыслящих в активной работе театра, о возможности отдельной группе, хотя бы и находящейся в меньшинстве, воздействовать на работу коллектива.

Правда, здесь не обошлось без того, чтобы в принципиальную борьбу не были привнесены элементы «закулисные», необоснованные и непроверенные намеки и упреки – это обострило положение и для некоторых заслонило все существо дела.

Сейчас конфликт разрешен и нужно сделать несколько выводов и учесть его уроки.

В этом театре мы имеем две противостоящих друг другу группы, причем одна так или иначе имеет за собой большинство театра, его руководящий и актерский состав; другая – имеет за собой ряд артистов, хотя и талантливых и, может быть, наисовременных, но не могущих в этом театре завоевать гегемонии. Из создавшегося в театре положения возможно было бы несколько выходов. Один и наиболее болезненный – это активная и совместная работа обеих групп и их руководителей. Доказательство на деле, а не на словах, для большинства того, что они также за приближение к современности, а для меньшинства того, что их позиция действительно принципиальная и что они хотят внести в театр метод большой художественной и идеологической ценности.

Этот выход был бы наилучшим, ибо он дал бы возможность обоим группам проявить максимум усилий для того, чтобы доказать правильность своих позиций. Но этот выход возможен лишь при условии сработанности, нормальных отношений между группами, обеспеченности нормальной совместной работы.

Выход этот сейчас невозможен. Мы не ставим вопроса о том, кто в этом виноват. Мы исходим из того факта, что большинство неоднократно и настойчиво заявляло о своем нежелании иметь в коллективе группу меньшинства, а меньшинство в своей борьбе вышло за пределы нормальной борьбы за свои требования. В последний период большинство заявило о своем выходе из театра, если не будет удалена «оппозиция». Если сработанность невозможна, то, очевидно, эти две группы должны быть разъединены. Правильное решение вопроса должно сводиться к тому, чтобы обеспечить возможность обеим этим группам доказать на деле свое стремление к современности и свою художественную и идеологическую жизненность. Из 7–8 человек, даже самых талантливых, трудно создать полноценный театральный коллектив.

Художественный театр Второй доказал, что у него есть определенный художественный метод и что он может двигаться вперед. Во всяком случае, нет оснований считать, что приближение этого театра к современности возможно лишь путем разрушения театра как целостного коллектива.

На некоторых постановках есть налет, и иногда значительный, на-

строений вовсе несовременных. Но советская общественность и руководитель театральной политики имеют полную возможность помочь театру встать на рельсы нашей эпохи. Постановка пьесы «Дело», в прошлом «Блоха», показывают стремление театра пойти навстречу требованиям советской общественности. Об этом же говорит декларация Дирекции МХАТ и опубликованный план постановок на следующий сезон. Конечно, это путь негладкий, как и для всех театров, но советская общественность, и в частности критика, должны помочь театру более четко и правильно определить свое отношение к проблемам революционной эпохи.

Поэтому вполне естественным и правильным является решение руководящих органов театральной политики, направленное к сохранению весьма ценного художественного театрального коллектива. Вся создавшаяся обстановка и большинство своими категорическими заявлениями привели к необходимости пойти на единственно разумный и правильный путь – разъединения обеих групп.

Решение о разъединении меньшинства и большинства, однако, вовсе не означает того, что этим отдельные актерские группы лишаются возможности иметь свое мнение и бороться за свою линию внутри театрального коллектива. В советском театре должна быть обеспечена возможность активной работы, критики и самодеятельности актеров и режиссеров. Большинство, злоупотребляющее своим положением, божащееся критики, стремящееся изолировать «оппозицию», удалить ее от активной работы, – вовсе не является разумным большинством, большинством, проводящим действительные принципы строительства советского театра. Приближение к современности для многих театров пройдет путем внутренней борьбы и критики. Руководители театров должны обеспечить наибольшую возможность самодеятельности и коллективной работы актеров.

В частности, в МХАТе II, как показало обследование комиссии ЦК Рабис, союзная жизнь не была на достаточной высоте, слабо обстояло дело с работой производственных совещаний, развитием актерской общественности и т.п. А ведь это – в наше время – одно из основных условий более решительного и верного подхода к современности.

Выход меньшинства из театрального коллектива не может рассматриваться как удаление «инакомыслящих». Активные работники этого меньшинства должны получить полную возможность на деле показать свою правоту на работе в других театральных коллективах, соответствующих их квалификации.

Уход этой группы – не увольнение за инакомыслие, это единственная возможность сохранить театр и обеспечить условия нормальной и плодотворной работы для обеих групп.

Дирекция МХАТ [так!] допустила крупную ошибку, объявив актерам меньшинства об увольнении без согласования с союзными органами, доказав этим еще раз необходимость большего внимания и более серьезного подхода к вопросам союзной жизни.

Последнее дало повод некоторым «критикам», ухватившись за эту ошибку, пуститься в легкие рассуждения и «подвести базу».

Мероприятия по организации художественного совета, достаточно авторитетного, оживление внутрисоюзной жизни – все это даст возможность оздоровить коллектив, а вместе с тем поможет ему ближе подойти к требованиям нашей эпохи.

Конфликт разрешен, и, надо надеяться, коллектив МХАТ II сумеет показать, что его художественный метод может служить революционной эпохе, а меньшинство своей работой в других театрах докажет принципиальность и ценность своей художественной и идеологической позиции.

И.

О конфликте в МХАТе Втором

Президиум ЦК признал необходимым срочное проведение в жизнь его постановления о реорганизации Правления театра МХАТа II. Считаю правильным свое первоначальное решение о необходимости сохранения работников из так называемой оппозиции на работе в театре, но учитывая невозможность успешной художественной их работы в создавшейся обстановке враждебности и недоверия, Президиум ЦК признал целесообразным перевод этих работников на работу, соответствующую их квалификации, в другие академические театры, с тем, чтобы перевод этот был осуществлен Наркомпросом до начала зимнего сезона.

Цекрабис также признал необходимым, чтобы Наркомпрос поставил на вид Правлению МХАТ II, с распубликованием в печати, неправильность увольнения работников без согласования с профсоюзом (с. 10).

21 июня. «Жизнь искусства», № 25, с. 7. Не «пора» – необходимо!

Так как автором статьи «Не пора ли» («Жизнь Искусства», № 23) артистом Акбалета Р.Славяниновым в качестве эпитафии приводится выдержка из моего письма²⁴⁶, а редакция просит высказаться, то да позволено будет мне опубликовать нижеследующие соображения на затронутую тему и для краткости – в положениях:

Почкование от старого корня заслуженных актеатров молодых творческих коллективов-студий так же закономерно, как то, что молодая лесная поросль – дети старых деревьев. Правда, что такие коллективы должны создаваться снизу, волей масс молодежи, а не по почину той или иной верхней власти, ибо первым условием жизнениности коллектива всегда является воля, готовая выдержать даже *суровую борьбу*.

Но задача современности в том, чтобы *помочь росткам пойти буйно вверх*, сэкономить и умножить энергию и силу, направив ее на рост, а не на преодоление чисто бытовых житейских препятствий, зачастую нелепых и нудных («борьба за существование» в узком смысле).

Но помимо организации молодых почкований и особого внимания к ним и строй старых театров д. б. созвучен времени. Для всех нужна *единая теа-конституция, предельно общественная*.

Профсоюз Рабис, в связи с конфликтом в МХАТ 2-м уже высказался на эту тему и признал, что Художественные Советы должны быть общественно сконструированы и в них должны быть введены представители советской общественности. Но это – принципиальное решение, а вопрос о *практической форме, о модусе* – пока вопрос не конченный, и здесь чрезвычайно важно, чтобы в составе Худ. Советов творчески-активному и тяготеющему к общественности актерскому *молодняку было обеспечено достойное место* (ибо если советская общественность заинтересована в активности молодежи и ее творчески-революционном росте, для этого д. б. принять *все меры*); то же относится и к составу производкомиссий и совещаний. Далее – *какие* представители общественности (от каких организаций) и *в каком числе* должны войти в Худ. Советы? – важно столь же.

Помимо вовлечения актерского молодняка в низовую (а далее – и выше!) профработу, являющуюся школой коммунизма, необходимо *положительное* решение вопроса о том, как актера увлечь вопросами политики, экономики, общественного и социал. строительства, исходя из *особой природы актерской психики* (по преимуществу эмоциональной). Это – вопрос о методике политэкономии для работников искусств (широкое применение наглядности, экскурсии, высоко-квалифицированные увлекательные лекции, организация широкого и близкого сотрудничества молодого актерства с наиболее квалифицированной часто пролетарского студенчества и молодой профессуры и проч.).

Все выше перечисленное крайне важно, но это далеко не все. Сейчас существенно необходимо проведение принципа *свободного соревнования*. Необходимо и своевременно к 10-летию Октября уничтожить освященный традицией принцип *«собственности на роль»*, т.е. дать возможность каждому, как бы он молод ни был, *выявлять свою инициативу* в творчестве и производработе, подвергая при этом его строгому суду (требования к искусству не могут быть понижены из сочувствия к молодости, отнюдь нет), но обеспечив ему (путем организации бесплатных повторительных и иных занятий) возможность совершенствоваться и повышать свою квалификацию. При этом, однако, если обновленный Худ. Совет признает молодого актера *достойным* хотя бы самой ответственной роли, он *должен получить возможность такую играть на законном основании*.

Это соревнование, честное и открытое, сведет до *минимума* возможность интригантства.

Явится могучим фактором для *повышения квалификации*, а значит, и для подъема искусства на высшую ступень, для *буйного роста молодого революционного искусства*, будет безусловно *принято каждым талантливым артистом и закрепит его за революционной общественностью*, ибо *талантливому человеку соревнования бояться нечего, а дела хватит на всех*.

Артист МХАТ 2 М. Чупров

21 июня. Аристова – Берсеневу²⁴⁷.

Дорогой Иван Николаевич!

Посылаю Вам копию бумаги, полученной мною сегодня из НКПроса – по поводу Чупрова.

Сегодня мне Кленов²⁴⁸ сказал по секрету следующее: что все дело нашего конфликта затребовал для личного просмотра и ознакомления замнарком РКИ – т. Кучменко.

В Управлении Госактеатрами пока, кажется, еще не разбиралось это дело о размещении по Актеатрам²⁴⁹. Не знаю, были ли Вы в курсе дела, перед своим отъездом, по поводу того, что было Постановление о выключении из сети Госактеатров – Студии Вахтангова и Камерного Театра, – которые, однако, подали протест в СНК. В сеть Госактеатров включены: Театр Мейерхольда и Студия Станиславского. Музыкальная Студия – передана в ведение МОНО (Управление Зрелищ. Предприят.), так же как и Ст. Вахтангова и Камерный Театр, но это еще Постановление Коллегии НКПроса (предположение) – не утверждено Совнаркомом.

Пыжовой, кажется, дали разрешение, и она уезжает²⁵⁰.

Вот все новости.

Всего Вам лучшего, дорогой Иван Николаевич!

Крепко целую Софью Владимировну, а всем нашим шлю большой привет!

28 июня. «Жизнь искусства», № 26, с. 15. К увольнению артистов МХАТ II

Обсудив вопрос об увольнении из МХАТ II группы артистов-оппозиционеров, Президиум ЦК Рабис постановил возбудить ходатайство перед Наркомпросом о частичном изменении и дополнении постановления коллегии Наркомпроса. Президиум считает также необходимым срочно провести в жизнь постановление ЦК Рабиса о реорганизации Правления МХАТ II.

Находя свое первоначальное решение об оставлении оппозиции на работе в театре правильным, Президиум ЦК тем не менее считает, что... при создавшихся условиях и питаемой к этой группе враждебности, работа ее в театре вряд ли возможна, а потому признал целесообразным перевод этих работников в другие академические театры при условии, однако, что перевод этот будет проведен еще до начала будущего сезона.

ЦК Рабис считает также нужным обратить внимание Наркомпроса на недопустимость увольнения МХАТом II работников без согласования с профсоюзом. Подобные действия необходимо, по мнению ЦК Рабис, поставить Правлению театра на вид.

К инциденту в МХАТ 2

Заявление цеха рабочих сцены МХАТ 2-го в местком МХАТ 2-го

Следя внимательно за конфликтом в нашем театре, мы до сих пор не видели и не видим причин к увольнению группы актеров меньшинства; считаем это решение директора об их увольнении совершенно бесосно-

вательным и категорически протестуем против него как против выпада мести к группе работников театра, поднявших свой голос за общественность в театре, за улучшение его художественной работы и внутреннего быта театра.

Просим прислушаться к нашему мнению и довести это заявление до сведения вышестоящих органов.

Подписи: *Хренов И.Н., Михалин Е.Е.* (член ВЛКСМ), *Дементьев В.И., Васильев С.В.* (член ВЛКСМ), *Иванов П.С., Шаталов Г.И., Воронин И.В., Крылов С.М.* (член ВЛКСМ), *Потапов М.П., Новиков Г.В., Гольцов М.С., Яковлев А.Я.* (член ВКПб), *Панцев К.Б., Дмитриев Д.И., Платонов И.Я., Введенский Д.К.* (канд. ВКПб), *Суханов М.П., Панцев П.А.* (член ВЛКСМ).

К протесту против увольнения группы меньшинства, выраженному в заявлении цеха рабочих сцены, присоединяется и электротехнический цех МХАТ 2-го.

Подписи: чл. ВКП(б) *Зайцев В.Д.*, член ВЛКСМ *Бердников А.А.*, член ВЛКСМ *Сычев В.А., Крылов Н.С., Яцукевич, Авдин И., Иванушкин В., Алексеев Н., Морозова, Косовский И.*

От пожарной охраны: чл. ВЛКСМ *Бабенко С.А.*, чл. ВКП(б) *Пугачев С.А.*

ЗАЯВЛЕНИЕ РАБОТНИКОВ АКТЕРСКОГО ЦЕХА МХАТ 2-го в местком МХАТ 2-го

Мы, нижеподписавшиеся работники театра, категорически протестуем против неосновательного увольнения группы артистов, осмелившихся поднять голос в защиту интересов всего театра.

Мы считаем, что их увольнение является фактом отрицания ответственности в театре и должно быть истолковано как попытка со стороны администрации театра избавиться от какой-либо критики.

Мы требуем от месткома решительных действий для разрешения этого вопиющего недоразумения.

Подписи: актеры МХАТ II – *Тарас Соловьев, Елизавета Измайлова, Т.Щурупова, А.Смирнов, Кл.Воробьева, Ф.Москвин, Маркс, Кутузова, В.Куинджи, К.Ястребецкий* (с. 16).

5 июля. «Жизнь искусства», № 27, с. 15. К конфликту в МХАТ II. В связи с увольнением из МХАТ II группы актеров, президиум Мосгубрабиса постановил впредь до перевода группы в какой-либо другой академический театр считать их артистами МХАТ II.

15 АВГУСТА. Г.К.Маркс – Чехову²⁵¹.

Дорогой Михаил Александрович!

Считаю своим долгом перед театром сказать Вам следующее: весною я воздержалась от голосования за удаление оппозиции, так как считала, что не имела морального права удалять моих старших товарищей, но для меня было ясно, за кем я пойду в искусстве, и Ваш уход из театра был бы и моим уходом.

Никогда не была Вашим противником, особенно в том смысле, в каком это было написано тов. Блюмом в статье в «Раб. Зрит.».

Кроме того, заявляю Вам, что с «протеста», адресованного в местком и помещенного в печати, подпись свою снимаю.

Галина Маркс

4 СЕНТЯБРЯ. «Современный театр»²⁵². Ликвидация конфликта в МХАТе 2-м

По докладу зам управляющего госактеатрами А.И.Галина о положении дел во 2-м Художественном театре Коллегия Наркомпроса изменила свое первоначальное постановление от 9 июня в части, касающейся перевода 7-ми актеров 2-го МХАТа в другие академические театры.

В своем новом постановлении Коллегия Наркомпроса в силу сложившейся в МХАТе 2-м обстановки постановила считать актеров этого театра: Дикого, Волкова, Музалевского, Пыжову, Ключарева, Бибикова, Цибульского и Чупрова освобожденными, согласно выраженному ими желанию от работы в МХАТе 2-м.

Перечисленным актерам предоставляется право свободного выбора работы в любом из государственных театров, причем управлению госактеатрами предлагается оказать им всемерное содействие.

За всеми перечисленными актерами сохраняется звание артистов государственных академических художественных театров.

6 СЕНТЯБРЯ. «Новый зритель», № 36, с. 11. Хроника. В МХАТе 2

Постановлением коллегии Наркомпроса утверждено правление МХАТ II в следующем виде: директор – М.Чехов, замдиректора – Е.Херсонская, помощники директора – Б.Сушкевич по художественной части и И.Берсенева по административно-финансовой. Зав. литературной частью В.Подгорный, финансовый – В.Готовцев. [...] Коллегия Наркомпроса постановила считать выбывших по собственному желанию из труппы МХАТ II актеров: Дикого, Волкова, Музалевского, Пыжовой, Бибикова, Цибульского, Ключарева и Чупрова – освобожденными от работы в МХАТ II и, оставив за ними звание артистов гос. ак. художественных театров, предоставила им право свободного выбора работы в госактеатрах.

13 СЕНТЯБРЯ. «Новый зритель».

Письмо в редакцию группы актеров МХАТ 2²⁵³.

Борьба за актерскую общественность, за идеологически выдержанный и созвучный современности репертуар, проводившаяся в нашем театре группой так называемой «оппозиции», позволяла надеяться на хотя бы частичное изменение художественной линии, взятой руководителями нашего театра.

Только уверенность в этом и нежелание углублять создавшиеся в театре группировки – причина нашей нейтральной до сего времени позиции.

Выяснившийся окончательный уход (в который до последнего момента нам не хотелось верить) из театра группы «оппозиции», лишает нас

этих надежд. Поэтому мы не видим для себя возможности вести дальнейшую работу в нем и вынуждены заявить о своем уходе из МХАТ II.

Т.Соловьев, Кутузова, Ф.Москвин, А.Смирнов, В.Куинджи, Щурова

От редакции. Печатаемая настоящая статья, редакция «НЗ» полагает, что внимание Рабиса и Наркомпроса, своевременно принявших меры к ликвидации конфликта во МХАТ II, будет вновь и в более серьезной форме обращено на этот театр и интересы его актеров.

25 октября. «Новый зритель», № 43, с. 8. ТЕАТР РЕВОЛЮЦИИ. *Отношение к вопросам внутритеатральной общественности*

Ключарев: Участие в производственных совещаниях, в художественных советах, в стенгазетах, в клубном строительстве – вот формы актерской общественности. Но когда актер пытается действительно работать, то выходит как-то так, что он лишается работы на театре по специальности – это тоже результат актерской общественности. Так сказать, связь с производством от обратного. Предстоящий актерский съезд должен положить предел столь безобразному отношению к актеру, пытающемуся стать общественником.

Цибульский: Я принадлежал к группе меньшинства МХАТ II. Весь сезон 1926/27 г. я вместе со всей группой оппозиции вел борьбу в МХАТ II не только за оздоровление идеологической линии репертуара театра, но и по затронутому вами вопросу. Результат смотри не в «резолуции» ЦК Рабиса, а в постановлении коллегии Наркомпроса, согласованном с ЦК Рабис.

Я глубоко убежден, что по затронутому вопросу можно будет говорить без «риска» лишь тогда, когда будет поменьше согласователей.

Т.Щурова: Все нужные формы организации здоровой актерской общественности в театре уже есть, но приведут они к желанным результатам только тогда, когда каждый актер станет настоящим гражданином – общественником.

6 ноября. «Жизнь искусства», № 45, с. 11. 10 ЛЕТ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА
[...] Отпочковавшаяся в революционные времена от Художественного театра его 1-я студия стала Художественным театром 2-м – МХАТ-2. Это едва ли не лучший из наших театров по актерскому ансамблю. К сожалению, за последние годы его руководящая верхушка во главе с высокоталантливым М.Чеховым подпала под обаяние штейнерианского мистицизма и завела театр в репертуарный тупик. Театр осуществил ряд ярко мистических постановок («Гамлет», «Петербург», «Орестея», переданный театром «Евграф – искатель приключений»). Этот отрыв театра не только от советской, но и вообще от всякой действительности вызвал внутри театра здоровый отпор со стороны т.н. «оппозиции», возглавляемой т. Диким. Кризис разрешился в конце истекшего сезона: вожди «оппозиции» были удалены из театра, но и лидеры «большинства» вынуждены были опубликовать нечто вроде покаянной декларации.

В.Блюм

Комментарии

1. КС, № 13889, л. 85. МП.

2. На заседании правления 9 марта 1926 г. было решено «включить в репертуар пьесу Островского «Волки и овцы» – без определения сроков и очереди постановки; поручить постановку Л.А.Волкову в сотрудничестве с С.В.Гиацинтовой» (РГАЛИ, 1990.1.17, л. 70), а 18 марта было объявлено распределение ролей: Мурзавецкая – А.И.Попова, Аполлон Мурзавецкий – Л.А.Волков, Глафира – О.И.Пыжова, Купавина – З.Н.Невельская, Анфуса Тихоновна – С.Г.Бирман, Чугунов – А.Э.Шахалов, Лыняев – В.А.Попов, Горещкий – В.П.Ключарев, Павлин – И.И.Лагутин, Беркутов – Г.В.Музалевский, Стропилин, подрядчик, – К.П.Шиловцев, маляр – К.Н.Ястребецкий, столяр – А.В.Смирнов» (там же, л. 73). См. также письмо Гиацинтовой к Н.-Д.

3. РГАЛИ, 1990.2.47, л. 1. МП на бланке Мосгубрабиса, подписи – автографы.

4. Так в театральном обиходе именовался Всероссийский профсоюз работников искусств (еще: Всерабис, Рабис, Мосгубрабис и т.п.).

5. Э.А.Шарикян был на тот момент председателем Мосгубрабиса.

6. РГАЛИ, 1990.1.18, л. 50. Автограф.

Виктор Павлович Ключарев (1898–1957) пришел в Первую студию из Школы Художественного театра в 1919 г. и вскоре занял в ней положение одного из ведущих актеров. В 1923 г. он сыграл центральную роль в пьесе «Герой» ирландского драматурга Синга, которую поставил Дикий. Как работник литературной части сотрудничал с ним в работе над текстом «Блохи», ведя переписку с Замятиным. Его младшая сестра, О.П.Ключарева, занимавшая в театре более скромное положение, чем ее брат, и в конфликте принявшая не его сторону, передала в РГАЛИ несколько его писем, сопроводив их припиской, что он «был очень талантливым актером, большим другом Есенина и близок был с Вас. Ив. Качаловым. Все очень любили его, но жизнь его омрачала болезнь его – он много пил» (РГАЛИ, 2791.1.58, л. 3).

Поскольку Ключареву с нового сезона уже была повышена ставка, удовлетворения эта просьба не имела (см. док. от 22 ноября).

7. РГАЛИ, 1990.2.45, л. 2. Автограф. Слева: «М.А.Чехову».

Леонид Андреевич Волков (1893–1976) вошел в Первую студию в 1921 г., плавно перейдя затем в МХАТ 2-й, где сумел раскрыться как интересный актер, прежде всего в «Блохе». После завершения конфликта в МХАТ 2-м он, как и другие оппозиционеры, ненадолго оказывается в Театре революции.

8. РГАЛИ, 1990.1.18, л. 57. МК бланка Наркомпроса, подпись М.Н.Аристовой – автограф.

9. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 91. Автограф неизвестного лица, подписи написаны, но не подписаны.

10. РГАЛИ, 1990.1.18, л. 56. МП, подпись – автограф.

11. РГАЛИ, 1990.1.18, л. 59.

12. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 3–4. Автограф В.А.Подгорного. Под текстом 71 подпись; кроме актеров подписи поставили зав музыкальной частью Н.Н.Рахманов, помреж З.Г.Лемм и сотрудник Д.Л.Сулержицкий.

13. РГАЛИ, 1990.2.46, л. 8–9. МП на бланке театра, печать театра, подписи – автографы.

14. Намек на то, что руководство театра (Чехов с женой, Берсенев с Гиацинтовой) провело летний отдых в Италии.

15. Намек на пьесу М.Горького «Фальшивая монета», которую автор читал Берсеневу и Гиацинтовой во время их пребывания на Капри, о чем Берсенев 8 сентября сообщал в газете «Заря Востока». М.Горький согласился предоставить ее в исключительное пользование МХАТ 2-му. Пьеса, однако, в театре не понравилась, и он искал благовидный предлог, чтобы отказаться от ее постановки.

16. Речь, видимо, о бухгалтере А.А.Резголь.

17. Для провоза труппы в их дом отдыха в Туапсе театр дал для железнодорожников бесплатный спектакль «Потоп» в Клубе им. Кухмистерова.

18. И.М.Шлуглейт был помощником И.Н.Берсенева по организации летних гастролей. 26 марта правлением ему была установлена оплата: за февраль – март по 300 р., за апрель, май и июнь по 900 р. (РГАЛИ, 1990.1.17, л. 61).

19. Из-за конфликта в театре летняя гастрольная поездка в 1927 г. не планировалась.

20. Единственным заслуженным артистом в МХАТе 2-м был тогда Чехов.

21. В сезон 1925/26 г. актерский состав театра делился на категории с 9 по 17-ю. В 17-ю (высшую) – входило 19 человек (в том числе трое из оппозиции – Волков, Дикий, Пыжова). Основная ставка этой категории составляла 120 р. плюс наградные, которые зависели от загруженности в текущем репертуаре (они колебались от 180 р. у Чехова до 40 р. у Волкова и С.Попова). Члены правления (Чехов, Сушкевич, Берсенев, Готовцев) получали дополнительно еще по 120 р., а секретарь правления Подгорный – 50 р. Среди этой категории наименее загруженными были Бромлей, Волков, Попова и Пыжова. К 16-й категории относились 5 актеров; их базовый оклад составлял 108 р. плюс наградные от 22 (Кемпер) до 52 р. (Азарин, Афонин, Смышляев). К 15-й категории отнесены 7 человек (все по 100.50 + 19.50); из оппозиции в нее входили Ключарев и Музалевский. 14-ю категорию имел только оппозиционер Цибульский (93 + 13). В 13-ю категорию входили трое: Громов (82.50 + 17.50), Измайлова и Кунинджи (82.50 + 12.50). В 12-ю категорию входили 4 человека (С.Васильев, В.Орлова, Федорова с окладом 75 р. плюс 15 наградных и Чупров – плюс

25 р. 11-я категория – Оттен (69 + 11). Лагутин и Потоцкий, будучи отнесенными к 10 категории и получая 63 р. без наградных, входили, в отличие от других, в основной состав труппы. Сотрудники (34 человека) занимали 10 и 9-ю категории с окладом от 63 до 52.50 (без наградных). Как отмечала пресса, МХАТ 2-й по проценту отчисления в фонд зарплаты – 75% – занимал 1-е место среди театров, МХАТ 1-й был на 2-м месте (72%), у остальных театров отчисления составляли 60%.

С сезона 1926/27 г. решено было повысить оклады: Смышляеву до 200 р., Татаринovu 140, Кемпер 150, Пыжовой 180, Музалевскому и Ключареву 140, Лагутину, Ю.Васильеву, Т.Соловьеву 80; сотрудникам: Андрееву, Игумновой, Маркс, Скрябиной, Таскину, Н.П. и К.П.Шиловцевым, Щуруповой, Соколовой, Орлову, Ястребцову до 63 р. (РГАЛИ, 1990.1.18). Разряд их при этом не менялся.

22. Никто из перечисленных сотрудников уволен тогда не был.

23. См. док. от 23 ноября.

24. Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка, с. 416.

А.Белый (наст. имя и фам. Борис Николаевич Бугаев; 1880–1934) – поэт, писатель, мемуарист; в его пьесе «Петербург» Чехов создал одну из самых знаменитых своих ролей.

Разумник Васильевич Иванов-Разумник (1878–1946) – критик, публицист, историк литературы, мемуарист.

25. Переписка, с. 428.

26. См. письмо Чехова Луначарскому.

27. РГАЛИ, 1990.1.18, л. 62. МК.

28. РГАЛИ, 1990.2.46, л. 1–1 об. МП на бланке МХАТ 2-го, б/п и даты.

29. Александр Робертович Орлинский в это время был одним из трех членов Главреперткома, а также состоял членом ассоциации театральных критиков.

30. Протокол обнаружить не удалось.

31. Днем раньше в несколько усеченном виде эта информация появилась в вечернем выпуске «Красной газеты»).

32. На смену Г.А.Колоскову, который возглавлял Большой театр в 1925–1926 гг., был назначен А.А.Бурдуков, до того к искусству отношения не имевший.

33. РГАЛИ, 1990.2.48, л. 1, 1 об, 2. МП на бланке Наркомпроса, на нем печать и дата, подпись – автограф.

Не приходится сомневаться, что это письмо было отослано в театр (в фонде МХАТ 2-го хранится его оригинал). Однако через три дня, 20 декабря, в адрес театра было направлено другое письмо (несомненно, именно оно и было вывешено в актерском фойе для всеобщего ознакомления), с более решительными формулировками, которые, возможно, появились после знакомства дирекции с первым письмом. Машинописная копия второго письма (РГАЛИ, 1990.2.48, л. 4–5) была впервые опубликована в СТ-2 (с. 195–196).

34. Эти четыре абзаца полностью совпадают с первым письмом. Далее во втором письме следовало: «пути его развития. Поэтому имевшие место в Вашем театре выступления отдельных лиц, выступления, дезорганизующие художественную, рабочую и моральную атмосферу театра, мною решительно осуждаются».

35. Этот фрагмент во втором письме отсутствует.

36. Во втором письме фраза начиналась так: «Я считаю категорически необходимым».

37. Во втором письме здесь вставлены слова: «здоровой и деловой».

38. Далее во втором письме следовало: «Если же в театре имеется группа лиц, увлеченных и объединенных новым художественным устремлением, то я уверен, что дирекция найдет возможность, отнюдь не нарушая своего художественно-репертуарного плана, предоставить этой группе право, заинтересовав необходимый состав актеров, проявить свои новые художественные замыслы, – чтобы проверить, могут ли они действительно быть плодотворными в общем развитии театра», – но отсутствовал далее следовавший текст в первом письме до слов «Я твердо убежден».

39. Вместо этих трех слов во втором письме следовало: «разрушать Ваш театр».

40. РГАЛИ, 1990.1.23, л. 1–4. МП, подпись Благоднарова – автограф.

41. «Дон Кихота» должен был ставить Татаринов, «Фальстафа» (по пьесам Шекспира») Дикий.

42. Борис Михайлович Сушкевич (1887–1946), будучи сотрудником МХТ, одним из первых записался на занятия по системе; один из создателей и руководителей Первой студии – МХАТ 2-го; при Чехове-директоре был его заместителем по художественной части, а также заведовал труппой и репертуаром. В конце декабря 1932 г. из-за конфликта с Берсеневым ушел из МХАТ 2-го и возглавил Ленинградский театр драмы.

43. Алексей Денисович Дикий (1889–1955), из коренных перво-студийцев; вернувшись в МХТ после мобилизации и заняв в репертуаре прочное положение, тем не менее свое будущее связал с Первой студией – МХАТ 2-м, поставив здесь «Героя» (1923) и «Блоху» (1925). Был одним из самых активных и непримиримых участников конфликта. Говоря о событиях почти тридцатилетней давности («Повесть о театральной юности», вышла в 1957 г.), он с еще, казалось, большим ожесточением оппонировал своим бывшим товарищам, не ища и теперь возможных точек соприкосновения для компромисса.

В 1927 г. вместе с остальными оппозиционерами покинул МХАТ 2-й, перейдя ненадолго в Театр революции.

На характеристике Дикого, данной Сулержицким в феврале 1913 г. – «От недостатка какой-то общей вульгарности избавляется медленно», – К.С. приписал: «Совершенно согласен» (КС, № 3371). Но в том же сезоне на списке сотрудников-студийцев рядом с фамилией Дикого К.С. проставил: «Работает. Молодец» (КС, № 3370/1).

44. См. примеч. 15.

45. Александр Александрович Гейрот (1882–1947), будучи актером МХТ, почти сразу прибил к Первой студии, из которой уходил и возвращался, пока не осел в МХАТ 2-м окончательно.

46. Валентин Сергеевич Смышляев (1891–1936), будучи сотрудником МХТ, с 1915 г. принял участие в спектаклях студии вначале как актер, а потом и как режиссер. Окончательно ушел из театра в 1933 г.

47. В Художественном театре по инициативе правления (постановление от 8 сентября 1917 г.) было решено установить на спектаклях дежурство пайщиков, чтобы следить за качеством каждого спектакля из зрительного зала. Первую запись в книге дежурных 9 октября сделал Н.-Д. Студия последовала его примеру, но, как и в метрополии, ненадолго.

48. Владимир Васильевич Готовцев (1885–1976) – один из создателей и активных деятелей Первой студии – МХАТ 2-го, после его закрытия был приглашен в Художественный театр.

49. Иван Николаевич Берсенева (1889–1951), будучи успешным актером Художественного театра, к созданию Первой студии никакого отношения не имел, но самое активное участие принял в ее превращении из студии в театр, когда взял на себя хлопоты по получению для него нового здания. Совмещал в себе функции актера, режиссера, административного деятеля.

С.Г.Бирман, в течение десятилетий близко знавшая Берсенева не только в работе, так отозвалась о нем на открытии мемориальной доски на доме, где он жил: «Нам верится, Берсенева заслужил, чтобы его помнили. Умный, красивый, обаятельный, удачливый, он мог бы прожить, наслаждаясь успехами себя – в искусстве, мог бы благоденствовать, не захваченный прекрасной и мучительной тревогой творчества, но Берсенева, любя себя, очень любя себя, больше, чем себя, любил театр, зрителей, жизнь в ее глубоком смысле. Он доказал это всей своей жизнью. Доказал как художественный руководитель, как режиссер, как актер, как учитель и воспитатель артистической молодежи, а ведь он не был ни святым, ни схимником, ни глухим к соблазнам и зовам жизни.

Берсенева знал соблазны и откликался на зовы жизни, были у него срывы, но мыслим ли живой человек без светотеней?

Важна конечная победа человека, решающего пожизненную борьбу между личным эгоизмом и общественными интересами.

И мы видели, как в Берсенева брали верх лучшие силы человека, как стремился он к «искусству – в себе», к правде творчества, к близости со зрительным залом» (Музей МХАТ, ф. 83 (С.Г.Бирман).

50. Александр Иванович Чебан (1886–1954), будучи сотрудником МХТ, в Первой студии, как и там, первоначально занимал незаметное место, выходя на сцену в безымянных или эпизодических ролях. Как актер большого масштаба он впервые заявил о себе в роли Клавдия в «Гамлете» (где он числился и в режиссерах), в дальнейшем подтверждая это как в ролях классического, так и современного репертуара. Перейдя после закрытия театра в МХАТ, прежних успехов не снискал.

51. Серафима Германовна Бирман (1890–1976) была одной из первых записавшихся на занятия по системе, в дальнейшем стала одним из активнейших строителей вначале студии, затем театра, будучи непрерывной участницей всех художественно-управленческих структур. По мнению многих, была одной из самых интересных, самобытных актрис театра. С.М.Эйзенштейн, пригласивший ее в свой фильм об Иване Грозном, писал о ней: «Есть такие актрисы, которые облакаются в оперения райских птиц собственного воображения, хватая их на лету и беспощадно разбирая на перышки» (Мемуары. Т. 2. М., 1997, с. 371).

52. Надежда Николаевна Бромлей (1884–1966) значительных успехов на актерском поприще не снискала, но была яркой фигурой в труппе как Первой студии, так и МХАТ 2-го, уйдя из него вслед за мужем, Б.М.Сушкевичем. Первая из написанных ею для театра пьес – «Архангел Михаил» – была снята до премьеры, вторая – «Король квадратной республики» – пять раз прошла в МХАТ 2-м без какого-либо успеха.

53. Инсценировку предложили делать А.М.Файко; неудовлетворенные полученной инсценировкой, пьесу сделали Н.Н.Бромлей и В.А.Подгорный.

54. Спектакль под названием «Бабы» был показан в театре весной 1929 г.; третьим режиссером стала Л.И.Дейкун.

55. Владимир Афанасьевич Подгорный (1887–1944) до Первой студии имел богатый и разнообразный опыт театральной работы; в студии закрепился после «Эрика XIV», где сыграл одну из самых значимых ролей Нильса Юлленшерна и в дальнейшем занял значимое место в репертуарной линии театра. После закрытия был приглашен в Малый театр.

56. Такое обсуждение состоялось 7 марта 1927 г. (см. СТ-2, с. 197–199).

57. Азарий Михайлович Азарин (1897–1937) пришел в МХАТ 2-й в 1925 г., пройдя через Вторую студию и МХАТ. Его сразу же ввели на роль Левши дублером все время капризничавшего Волкова. Он сразу же прочно вошел в основное ядро театра как характерный актер, пробовал – и удачно – себя в режиссуре. По закрытии театра принял приглашение Малого театра.

58. Премьера «Орестеи» в МХАТ 2-м состоялась 16 декабря 1926 г.

59. «Штиль» и «Чернь» шли в Театре МГСПС, «Купите револьвер» и «Рост» в Театре революции, «Путь-дорога» в 1-м Рабочем театре Пролеткульта, «Лево руля» и «Любовь Яровая» в Малом театре, «Дни Турбиных» в МХАТ 1-м, «Любовь под вязами» в Камерном театре, «Цемент» в Четвертой студии МХАТ.

60. МХАТ 2-й под неизменным руководством Чехова открылся в 1924 г. студийным спектаклем «Расточитель»; «Гамлет» был первой премьерой нового театра.

61. Театр изменил финал пьесы Файко.

62. РГАЛИ, 1990.1.19, л. 4. МП на бланке Мосгубрабиса, подпись – автограф.

63. РГАЛИ, 1990.2.46, л. 6–7. МК, без подписи.

64. Это письмо оппозиции Луначарскому обнаружить не удалось.

65. Состоялось ли такое собрание, неизвестно.

66. РГАЛИ, 1990.2.48, л. 3. МК, без подписи.

Ювенал Митрофанович Славинский (1887–1937; расстрелян) был первым председателем президиума ЦК Рабис (до 1929 г.); входил в первый художественно-политический совет МХАТ 2-го.

67. В органе Наркомпроса «Программы гос. академических театров» (18–25 января, с. 5) С.А.Марголин писал: «Чехов несет любовь ко всему человеческому. Это гуманист на театре ожесточенного времени. ... Мы чувствуем, как он взбудоражен хаосом социальных, общественных и философских явлений. ... Чехов вырастает в актера – властителя чувств своего зрителя».

68. Владимир Александрович Павлов (1899–1967) – ответственный секретарь «Нового зрителя», где регулярно появлялись его статьи, рецензии, сотрудничал в других газетах и журналах левацкого толка (например, в «Жизни искусства»); член Президиума Ассоциации молодых режиссеров.

69. Переписка, с. 450–451.

Премьера «Дела» состоялась 8 февраля 1927 г.

70. РГАЛИ, 1990.2.47. МК.

Марк Ильич Цибульский в списках первостудийцев появился в 1921 г., уходил из нее в Музыкальную студию Н.-Д., но вскоре вернулся.

71. Этот спектакль состоялся 11 апреля 1926 г.

72. В этот день на основной сцене шел спектакль «В 1825 году», где С.Б.Васильев играл декабриста Оболенского.

73. РГАЛИ, 1990.1.23, л. 5–7. МК. Полностью опубликовано: СТ-2, с. 197–199.

74. Владимир Денисович Зайцев, зав электротехнической частью, служил в Первой студии – МХАТ 2-м с 1922 г.; во «Взятии Бастилии» ведал световым оформлением.

75. В архиве сохранилось несколько вариантов этого письма, два из них черновые автографы Чехова. Последовательно публикуется первоначальный (РГАЛИ, 1990.2.46, л. 12–13об.) и окончательный варианты.

Слева на черновике Чехов написал синим карандашом: «Редактировали: Подгорный, Берсенеv, Сушкевич».

76. Это слово взято в квадратные скобки и на полях поставлено: «NB?»

77. Слово подчеркнуто и поставлен ?, а на полях: «NB?» и поперек абзаца: «А их упреки в бесхозяйственности? Перечисление фамилий 7-ми?».

78. Вокруг этого абзаца замечания: «А где же об исключении? Ведь исключение – самое важное. Не уговоры чьи-либо и не примиренчество! Какие же могут быть указания (?) со стороны Наркомпроса?» «Сами себя хвалим, оправдываемся, а дело-то не с места! (Сухово-Кобылин)».

79. РГАЛИ, 1933.2.22, л. 9. МП с печатью театра, подпись Аристовой – автограф. Послан был, скорее всего, этот вариант, хранящийся в фонде Е.К.Малиновской.

80. В чеховском автографе (РГАЛИ, 1990.2.46, л. 10) вместо следующих абзацев шло: «Не зная, имею ли я право удалить с будущего сезона эту группу актеров из МХАТ 2-го и категорически не представляя для себя возможности какой-либо совместной работы с этой группой, я прошу освободить меня от обязанностей Директора МХАТ 2-го и назначить мне преемника, которому я мог бы передать должность».

81. РГАЛИ, 1990.2.47, л. 3. МП, подписи – автографы.

82. См. выше док. от 28 февраля.

83. РГАЛИ, 1990.2.47, л. 2. МП, на бланке Мосгубрабиса, подписи – автографы.

84. РГАЛИ, 1990.2.47, л. 4. МП, без подписи.

85. М.П.Чупров предполагался на роль Гоша, но худсовет единогласно отверг его кандидатуру (см. док. от 7 марта); возможно, он предполагался на какую-нибудь эпизодическую роль.

86. Здесь письма Чупрова Чехову нет. Письмо в правление об уходе актер написал 10 декабря 1925 г. («Ввиду нанесенного мне сегодня Б.М.Сушкевичем оскорбления, крайне для меня тяжкого и переполнившего чашу моих испытаний, прошу считать меня выбывшим из состава театра». – РГАЛИ, 1990.1.17, л. 44) и тогда же его желание было удовлетворено. В начале февраля 1926 г. в письме Чехову (см. ниже копию письма) он просил восстановить его на работе (автограф – РГАЛИ, 1990.1.17, л. 105–106), и правление постановило принять его с 15 февраля.

87. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 92. Автограф неизвестного лица, подписи – автографы.

Письмо, возможно, вызвано получением в театре бумаги из Мосгубрабиса, касающейся Цибульского и Чупрова и возникшей за кулисами реакции на него.

88. Речь идет о спектакле по двум пьесам К.Гольдони «Любопытство» и «Бабские сплетни» (премьера 25 апреля 1929 г.), который первоначально предполагался для клубного показа.

89. Михаил Павлович Чупров (1894–?) пришел в Первую студию в 1918 г. Студия, а затем театр первоначально использовали его выигранные внешние данные в «костюмных», декоративных ролях, но и в них он успеха не снискал. Судя по дневникам спектаклей, очень часто отсутствовал по болезни, к тому же он был одним из самых, если не самым, недисциплинированных актеров; дневник пестрит записями: «М.П.Чупров не пришел на свой выход», «М.П.Чупров опоздал на выход», перестановка декораций «задержалась по вине М.П.Чупрова» и т.п. Кстати, остальные «оппозиционеры» тоже не отличались дисциплинированностью, особенно Волков, что тоже зафиксировали дневники спектаклей («Начало задержал Л.А.Волков» – встречается, пожалуй, не реже, чем аналогичные записи о Чупрове).

Для понимания характера этого важнейшего фигуранта в развитии конфликта очень любопытно его письмо к К.С. от 20 марта 1936 г.:

«Глубокоуважаемый Константин Сергеевич,

Две недели назад я послал письмо тт. И.В.Сталину и В.М.Молотову, копию которого Вам посылаю сейчас [копии нет].

Я хотел это сделать сразу же с посылкой его непосредственным адресатам, но боялся, что Вами это будет принято с неудовольствием. Но с другой стороны – я неизбежно вынужден был в таком документе упомянуть Ваше имя и считаю, что было бы нехорошо, если бы Вам стало это известно из третьих рук.

Кроме того я полагаю, что то основное, за что я борюсь – творческое соревнование на театре – несомненно поможет осуществить всюду в театрах тот подлинно художественный ансамбль, за который Вы ратовали всю Вашу замечательную жизнь.

Года два назад я через Наталью Гавриловну писал Вам, прося включить меня в МХАТ.

Теперь я об этом не прошу, так что данное письмо не преследует никаких личных целей, за исключением разве той, чтобы хоть в слабом варианте возобновить ту непосредственную близость к Вам, которая является лучшим воспоминанием моей безалаберной мятежной жизни и которая дала мне так много, как Вы даже и не представляете» (КС, № 11204.).

90. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 94. Неизвестный автограф, подписи – автографы.

91. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 96. Неизвестный автограф, подписи – автографы.

92. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 84. МП, подписи – автографы.

93. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 7–8. МП, без подписи.

94. Здесь они отсутствуют.

95. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 1. МП, без подписи.

96. Кроме копии письма Чупрова других документов здесь не приложено.

97. РГАЛИ, 1990.2.46, л. 14. МП, без подписи. Возможно, эта недатированная записка прилагалась к письму.

98. РГАЛИ, 1990.2.51, л. 7–8 об. Черновой автограф, с приложением МП записки (л. 10).

99. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 86. Телеграмма. Датируется по бланку и по содержанию.

100. РГАЛИ, 1990.2.51, л. 1. МК, без подписи.

101. РГАЛИ, 1990.2.51, л. 3–4. МК, без подписи.

В подписях фамилия седьмого члена редколлегии – В.С.Смышляева – отсутствует.

102. РГАЛИ, 1990.2.51, л. 11. МК, без подписи.

103. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 8–9. Автограф.

Владимир Александрович Попов (1889–1968) – «коренной» перво-

студиец, окончательно связавший с ней (а в дальнейшем и с театром) свою жизнь в 1918 г.; после закрытия театра был приглашен в МХАТ.

104. В Ленинграде с 7 мая по 17 июня 1924 г. проходили гастроли Первой студии.

105. РГАЛИ, 1990.2.51, л. 15–15 об. Текст и подписи – автограф.

106. РГАЛИ, 1990.2.51, л. 12 об–13. Автограф.

Николай Федорович Комиссаржевский (1884–1943) – юрист, литератор; брат В.Ф.Комиссаржевской.

107. РГАЛИ, 1990.2.51, л. 14–14 об. Автограф.

Марк Наумович Мейчик (1880–1950) – пианист, музыковед.

108. РГАЛИ, 1990.2.49, л. 2–2 об. МП, без подписи.

109. КС, № 13918/1. МП, подписи – автографы К.С. и Подгорного. На автографе рукой Подгорного (№ 13918/2) есть все четыре подписи.

110. На письме, опубликованном в прессе (в том числе в «Новом зрителе»), стоит подпись и четвертого директора театра – Малого – В.К.Владимирова, подпись которого была согласована по телефону.

111. РГАЛИ, 1990.2.51, л. 69–70. Черновой автограф.

112. РГАЛИ, 1990.2.51, л. 71. Автограф.

Александр Васильевич Свешников (1890–1980) – хормейстер; с МХАТ 2-м начал сотрудничество с «Гамлета» и продолжал его до закрытия театра, после чего полностью сосредоточился на концертно-академической деятельности.

113. РГАЛИ, 1990.2.52, л. 48–49. МП, подписи – автографы. Есть также в фонде Е.К.Малиновской (РГАЛИ, 1933.2.220, л. 12–16; МК, без даты и подписей).

114. Далее следует письмо, которое см. выше – в письме Чехова к Луначарскому.

115. Далее текст повторяет письмо в «Рабочую газету».

116. НД, № 3697. Автограф. Помеченное курсивом, подчеркнуто, скорее всего, самой Гиацинтовой, а на полях карандашом – Н.-Д.

Софья Владимировна Гиацинтова (1891–1982) была принята в сотрудники МХТ в 1910 г. и имела все шансы для успешной карьеры в нем. Однако, к концу сезона 1912/13 г. делая пометки на характеристиках студийной молодежи и ее перспективах в театре, которую набросал Сулержицкий, К.С. среди «надежд» будущего ее не называет, хотя ее будущее в театре – среди немногих – определяет без колебаний: «остается» (КС, № 3371). При возникновении студии Г. сразу влилась в нее и, несмотря на соблазны успешной судьбы в метрополии, в 1919 г. связала свой дальнейший путь с Первой студией – МХАТ 2-м.

С.М.Эйзенштейн написал о ней в 1947 г.: «Есть актрисы, которые расшивают роли бисером. Так пишет сценический образ Гиацинтова» (Мемуары. Т. 2. М., 1997, с. 371).

24 декабря 1926 г. секретарь Н.-Д. О.С.Бокшанская написала ему в Голливуд о разворачивающемся конфликте в МХАТ 2-м (Письма О.С.Бокшанской Вл.И.Немировичу-Данченко. В 2-х т. Т. 1. М., 2005, с.

535–540). Н.-Д., отвечая на новогоднее поздравление Чехову, поинтересовался: «Слышно про какие-то нелады у Вас, внутри. (Где их не бывает!!) Досадно, конечно. Но мне думается, когда есть нелады, не надо на них махать рукой. Стало быть, что-то завелось, требующее внимания. Если бы кто-либо взялся мне рассказать, я был бы благодарен. Сжато, – я ведь понятливый» (Н.-Д. Творческое наследие. В 4-х т. Т. 3. М., 2003, с. 175–176).

Вероятно, письмо С.В.Гиацинтовой, датированное ею 24 марта, но завершённое гораздо позже, является развернутым ответом на просьбу Н.-Д.

117. Эти два предложения отчеркнуты на полях.

118. К этому времени А.Д.Дикий осуществил две постановки в своем театре («Герой» и «Блоха»), две в Большом (оперы «Степан Разин» и «Любовь к трем апельсинам»), ставил он и в других коллективах.

119. Речь идет о Студенческой (Мансуровской) студии.

120. В фонде МХАТ 2-го в РГАЛИ (1990.2.43, л. 1–3) хранится письмо февраля 1924 г. некоего Кривошеинова в редакцию «Зрелища» о причинах конфликта в студии «Синяя птица»:

«Прочтя в № 72 Вашего журнала заметку о том, что из состава студии «Синяя птица», ввиду разногласий с руководителем таковой артистом 1-й студии МХТ Л.А.Волковым, вышло 28 человек, не могу не вскрыть причин этого ухода 2/3 студии. Я не принадлежу к артистическому составу Студии и поэтому объективно могу судить о происшедшем. Ясней-ясного, что не какие-нибудь пустые разногласия были причиной такого массового ухода студийцев. Дело обстояло гораздо глубже и исходило главным образом от совершенно неумелого подхода Л.А.Волкова как к самой студийной работе, так и к массе студийцев.

Студия была учреждена в 1920 году А.Ф.Розенек, и первым режиссером Студии была З.С.Соколова (сестра К.С.Станиславского) и арт. 2-й студии МХТ А.М.Азарин. Затем, осенью 1921 года в студию был приглашен режиссером Л.А.Волков, и сразу студия разделилась на две группы – на группу Л.А.Волкова и группу З.С.Соколовой. К весне 1922 г. Л.А.Волкову удалось убрать З.С.Соколову и остаться единственным режиссером, т.к. А.М.Азарин ушел еще раньше из-за нежелания работать с Л.А.Волковым, т.к. знал его по совместной работе во 2-й студии. Одновременно с этим А.Ф.Розенек, доверившись Л.А.Волкову, пригласила его в качестве второго руководителя студии и зарегистрировала студию в МОНО как студию А.Ф.Розенек и Л.А.Волкова. Воспользовавшись этим, Л.А.Волков уже весной 1922 года совершенно отставил от участия в работе А.Ф.Розенек и создал Управление студии совершенно незаконным ядром, т.е. советом 5 старших студийцев – таковые управляются лишь руководителями. В январе 1923 года началась работа над пьесой А.Блока «Незнакомка». Эта пьеса вполне удовлетворяла идеологическому кредо студии, и вся идеологическая сторона пьесы была разработана А.Н.Ершовым, так что Л.А.Волков вел чисто режиссерскую ра-

боту. Работа над «Незнакомкой» так захватила студию, что на время как бы забыли о личности Волкова и об Ядре. Когда же 3/VI «Незнакомка» была показана артистической Москве в помещении 1-й студии и когда со всех сторон неслись вполне удовлетворительные отзывы о постановке, все как бы примирились с Волковым и хотели дальнейшей плодотворной работы. Но на другой день Волков пришел в студию и заявил, что у студии нет театрального помещения и поэтому если к осени такового не будет, он отказывается работать. И так как к осени помещение найдено не было, то он дал сухую, несистематичную программу и ушел из студии. Тогда Ядро отправилось к нему просить вернуться его. Недели через три он пришел и предложил к постановке новую пьесу «Тень осла», которой он решил открыть сезон студии, не учитывая того, что такой спектакль, сработанный в 5 месяцев, был бы халтурным. Кроме того, эта пьеса по своему духу не подходила к студии. Пользуясь каждым случаем неявки кого-нибудь на репетицию, он уходил из студии. Ядро уходило его уговаривать, и он опять возвращался. Таких уходов было четыре. Последний был 27/XII – Волков ушел. Такое отношение к студии Л.А.Волкова все больше и больше возбуждало большинство студии и 29/XII на общем собрании студийцев было постановлено Ядро, как незаконное и нежизнеспособное, распустить, а Волкова пригласить рядовым преподавателем. Когда делегация пошла к Л.А.Волкову для обсуждения форм его участия в работе студии, он такую не принял, заявив, что он достаточно информирован о происшедшем бывшим Ядром. Ввиду такого нечуткого отношения Л.А.Волкова к голосу студии, 5/I-24 г. было постановлено совсем прекратить с Л.А.Волковым переговоры и отстранить его от работы в студии. Раскол состоялся – 30 человек на одной стороне (28 студийцев и к ним примкнули А.Ф.Розенек и А.Н.Ершов) и 15 человек на другой стороне, возглавляемые Л.А.Волковым. Большинство студийцев думало, что помещение студии останется за ними, тем более что договор с МУНИ был на имя А.Ф.Розенек и имя Волкова в нем не упоминалось, но Волков сумел, благодаря своим протекциям, обернуть дело так, что помещение и весь инвентарь студии остался за ним. Большинство студии просило расследовать это дело, по указанным выше причинам, но зав. МОНО тов. Рафаил им отказал и передал всю студию Волкову, несмотря на то что Волков был лицо наемное, а А.Ф.Розенек как учредительница и руководительница работала бесплатно.

Вот такая картина создалась ко дню 25/I-24 года, когда 28 человек ушли из студии, не считая возможным дальнейшую работу с Л.А.Волковым и его группой.

Моя просьба к Вам, г. Редактор, чтобы Вы предоставили гласности через Ваш журнал все происшедшее в студии «Синяя птица», т.к. Л.А.Волков в настоящее время распускает слухи, что «наконец-то ему удалось очистить студию от улицы и с ним остались только сливки».

Между прочим, состав ушедших 18 мужчин и 10 женщин и состав оставшихся с Л.А.Волковым – 5 мужчин и 10 женщин. Хотя бы из этого

сопоставления видно, какая группа серьезнее и жизнеспособнее. Надеюсь, что Вы во имя правды сделаете достоянием гласности все вышеописанное в форме, которая Вам покажется удобнее.

Единственная моя просьба, не опубликовывать мою фамилию, так как от Л.А.Волкова, так и от его группы я могу ждать самых низких поступков в отношении меня.

Все лица, фамилии коих указаны мною, могут подтвердить все изложенное.

Р.С. В настоящее время, после ухода из студии 28 человек, Л.А.Волков занимается тем, что старается захватить мебель и рояли, принадлежащие лично А.Ф.Розенек, прибегая к таким мерам, как привлечение к такому делу ГПУ».

Продолжением этой истории может служить документ, связанный с выселением студии из М.Гнездиновского пер. и ее закрытием:

«Акт. 2-го января 1925 года сдано на хранение и во временное пользование Московскому Художественному академическому театру 2-му:

Стульев красных – 40 (сорок)

Зеркал стенных – 3 (три)

Того: 7 предметов.

Сдал: руководитель студии «Синяя птица» Л.Волков.

Принял: инспектор МХАТ 2-го Д.Кленов» (РГАЛИ, 1990.1.38, л. 13).

Тем же числом помечен другой акт о сдаче 16 предметов (среди прочего значится рояль Бехштейн) (л. 14). В письме от 3 июня Волков признается Кленову, что весь сданный театру инвентарь принадлежит не студии «Синяя птица», а УТЗП, и просит все вещи сдать уполномоченному управления (л. 15).

121. Дневник спектаклей фиксирует случаи отмены «Блохи» или ее замены по причине болезни Волкова, что явилось побудительным мотивом ввода на роль Левши в октябре 1925 г. А.М.Азарина. Такие же проблемы тогда возникали и с А.Д.Диким, после чего также решено было на правлении назначить ему в 1925 г. дублеров в «Блохе», «Сверчке на печи» и «Расточителе».

122. Волков играл здесь князя Серпуховского и дублеров не имел.

123. По-видимому, эти разговоры шли в период гастролей Первой студии в Ленинграде летом 1924 г.

124. Эта фраза отчеркнута на полях.

125. Б.В.Бибиков с 1922 г. был сотрудником и до конца своего пребывания в театре в основной состав труппы не пробился. С 1 сентября 1926 г. из сотрудников в труппу на заседании правления 20 августа были переведены Ю.Н.Васильев и Т.Д.Соловьев (см. КС, № 13889, л. 73).

126. О.И.Пыжова сезон 1923/24 г. вместе с труппой МХАТ гастролировала в США.

127. В «Евграфу, искателе приключений» Пыжова играла Дину Краевич, Дурасова – Бетти Шрадер.

128. Е.И.Корнакова сезон 1925/26 г. была в отпуске без содержания.

129. В начале марта 1926 г. до сведения труппы было доведено сообщение: «Ввиду того, что расходы по поездке (переезды и перевозка декораций и багажа) очень велики, а также ввиду того, что чрезвычайно трудно найти помещения в городах для труппы, Правление вынуждено максимально сжать список едущих, распределив всю работу между ними и обязав их, помимо выполнения своих основных ролей, нести труд по выполнению выходов и массовых сцен» (РГАЛИ, 1990.1.17, л. 65).

130. 12 апреля в правление от Пыжовой поступило заявление:

«Прошу пересмотреть вопрос о моем участии в весенней поездке театра.

По целому ряду обстоятельств мне крайне желательно было бы принять в ней участие.

Если, с одной стороны, это до какой-то степени нарушило бы финансовый план театра, то, с другой стороны, полагаю, я не была бы бесполезна для дела и не так бесправно претендую на поездку.

Очень прошу Правление учесть все это» (там же, 1990.1.17, л. 84–85 об.).

На последовавший отказ удовлетворить ее просьбу она написала в правление: «Считаю поступок Правления в отношении меня жестоким и бесправным. На двенадцатом году моей работы в театре я расписываюсь в своей полной беззащитности и невозможности защитить и утвердить свои права.

Ответ Правления был для меня неожиданным и потряс меня.

Чувствую себя совсем больной и непригодной для какой бы то ни было работы. Прошу у Правления отпуск, и если нужно докторское свидетельство, доставлю немедленно» (там же, л. 86–87).

22 апреля состоялось внеплановое заседание правления, на котором обсуждался единственный вопрос: «Просьбу месткома сообщить мотивы, на основании которых О.И.Пыжова не включена в состав поездки (протокол месткома от 20/IV). 1. Сообщить местному комитету, что участие О.И.Пыжовой не диктуется ни художественными, ни экономическими соображениями: О.И.Пыжова в репертуаре поездки не является ни в одной роли основной исполнительницей. О.И.Пыжова могла бы играть в 2-х пьесах в поездке: в «12-й ночи» и в «Потопе». В «12-й ночи» – роль Виолы в поездке исполняется М.А.Дурасовой, являющейся, по мнению художественных руководителей театра, лучшей исполнительницей. В «Потопе» – имеются две исполнительницы роли Лизи (в поездке) и обе, по художественным достоинствам, не ниже О.И.Пыжовой. Таким образом, включение в состав едущих в поездку – О.И.Пыжовой было бы обременительно для бюджета театра, т.к. по художественной линии ее участие в поездке не является необходимостью» (там же, л. 88).

Правление, скорее всего, не было объективно по отношению к Пыжовой в данном вопросе. В сезоне 1925/26 г. в «Потопе» (а он довольно-таки часто шел – 16 раз) небольшую роль проститутки Лизи играла

только Пыжова (в предыдущем – тоже, только два раза за сезон вышла в этой роли Невельская), и казалось естественным именно ей претендовать на ее исполнение и в дальнейшем. Дурасова стала играть ее на гастроях (всего 9 раз) после большого перерыва; третья исполнительница этой роли – Невельская – ни в сезоне, ни на гастролях участия в спектакле не принимала. Что касается «12-й ночи», то Пыжова чаще Дурасовой играла Виолу, и нареканий ее исполнение не вызывало.

131. За сезон 1926/27 г. были поставлены «Евграф, искатель приключений», «Орестея», и «Дело», подготовлена к выпуску «Смерть Иоанна Грозного».

132. Это подчеркнуто карандашом, видимо, Н.-Д.

133. С момента организации студии Сушкевич был, пожалуй, ее самым преданным адептом (Болеславский и Вахтангов постоянно отвлекались – и даже отдалялись – от студийных забот). С осени 1922 г., когда Чехов был избран директором студии, Сушкевич стал одним из его заместителей.

134. Комиссия была назначена 28 марта.

135. Эта фраза подчеркнута карандашом.

136. Жена Н.-Д.

Реакция Н.-Д. на это письмо неизвестна.

137. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 10–11. Автограф, без даты.

Наталья Александровна Венкстерн (1891[1893?]-1957) – литератор; ее пьеса «В 1825 году», поставленная в конце 1925 г., долго держалась в репертуаре МХАТ 2-го; двоюродная сестра С.В.Гиацинтовой.

138. РГАЛИ, 1990.2.57, л. 23. МП, подписи – автографы, без даты.

Письмо, как и многие подобного рода, отправлялось сразу по нескольким адресам.

139. РГАЛИ, 1990.2.51, л. 9. МП, подписи – автографы.

140. М.П.Чупров играл в «Балладине» Киркора, в «Короле Лире» французского короля, в «12-й ночи» Орсино, в «Петербурге» Цукатова.

141. А.М.Азарин в «Деле» играл Тарелкина, в «Евграфе» Яна Пуринка; О.И.Пыжова в «Евграфе» играла Дину Краевич; В.Г.Орлова в «Орестее» Клитемнестру; В.П.Ключарев в «Евграфе» – заглавную роль; М.А.Скрябина в «Гамлете» Офелию, в «Орестее» Электру; Г.В.Музалевский в «Орестее» Агамемнона; Т.Д.Соловьев в «В 1825 году» Александра; Е.А.Гуров в «Орестее» Вестника; С.Г.Бирман в «Евграфе» Тамару, в «Орестее» Кассандру; В.В.Готовцев в «Деле» Варравина, в «В 1825 году» Ланского.

142. РГАЛИ, 1990.2.57, л. 22. МП, подписи – автографы.

143. РГАЛИ, 1990.2.54, л. 1. МК, подпись Шереметевой – автограф.

144. Р.Штейнер умер 30 марта 1925 г.

145. Официально Чехов не входил в постановочную группу ни «Петербург», ни «Гамлета».

146. Присвоение Чехову звания состоялось после публичной генеральной репетиции 17 ноября 1924 г.

147. РГАЛИ, 1990.2.51, л. 2. МК, без даты и подписи.

148. РГАЛИ, 1933.2.220, л. 7–8. МП, без обращения, подписей и даты. Видимо, неофициальная справка, подготовленная кем-то из правления (возможно, В.А.Подгорным, так как написана «некоренным студийцем» – «указывают лишь на два случая...»), сугубо для внутреннего пользования, т.е. для «своих». Судя по хранящимся в архиве Е.К.Малиновской документам Первой студии, она относилась к «своим», принимая, скорее всего, «теневое» участие в конфликте.

149. Совещение состоялось 6 декабря.

150. Статья А.Р.Орлинского появилась в № 1 «Нового зрителя» за 1927 г.

151. Здание, которое МХАТ 2-й занимал на правах долгосрочной аренды, находилось в ведении Наркомпроса. 29 декабря 1936 г., когда оно уже перешло к ЦДТ, в ведомство Моссовета, Керженцев ходатайствовал перед Сталиным и Молотовым о передаче здания в «непосредственное ведение» Комитета (см. РГАСПИ, 82.2.949, л. 24).

152. РГАЛИ, 1990.2.70. Автограф.

Александр Моисеевич Бродский (1878–1961) – театральный и издательский деятель.

153. Речь о студийце Б.Д.Верещагине, покончившем жизнь самоубийством.

154. Такой публикации в «Красной газете» не обнаружено.

155. РГАЛИ, 1990.2.55, л. 1–1 об. Автограф на именном бланке.

Платон Михайлович Керженцев (наст. фам. Лебедев; 1881–1940) – партийный и театральный функционер; в то время был замом управляющего ЦСУ СССР.

156. РГАЛИ, 1990.2.71. Автограф.

Любовь Яковлевна Гуревич (1866–1940) – критик, писатель, историк театра, близкий к Художественному театру; редактор первого русского издания «Моей жизни в искусстве» Станиславского.

157. РГАЛИ, 1990.2.51.10, л. 14. МП, 40 подписей – автографы.

158. РГАЛИ, 1990.2.50.10, л. 15. Автограф.

159. Далее было помещено Постановление собрания актеров МХАТ II (см. выше).

160. Далее помещено «письмо четырех директоров» (см. выше).

161. РГАЛИ, 1990.2.56. МП на именном бланке, подпись и дата – автограф. Ответ на письмо Чехова от 8 марта.

162. РГАЛИ, 2579.1.1917. МК, без даты и подписи. В экземпляре Музея МХАТ (КС, № 13921/1) сверху надпись Берсенева: «К.С.Станиславскому» и на листке фирменного блокнота МХАТ 2-го его записка: «26 апреля 1927 г. Дорогой Константин Сергеевич! Пошляю Вам резолюцию ЦК по нашему делу.

Восхищенный и покоренный Вашей чудесной постановкой – Ваш *И.Берснев*».

26 апреля состоялась последняя генеральная репетиция спектакля «Безумный день, или Женитьба Фигаро».

163. См. ниже письмо Смышляева Чехову, а также высказанную им позицию при обсуждении «Волков и овец» 28 декабря 1926 г.

164. 1 сентября 1927 г. приказом Наркомпроса было ликвидировано правление и учреждена новая дирекция МХАТ 2-го во главе с Чеховым и с помощниками Берсеневым и Сушкевичем, замдиректора назначена член ВКП(б) Е.П.Херсонская (см. ГЦТМ, 538.78).

165. РГАЛИ, 1990.2.57, л. 2–2 об. МП, подпись Базилевского – автограф.

166. РГАЛИ, 1990.2.57, л. 3. МП.

167. Все они подписали письмо в поддержку Чехова в ноябре 1926 г. и 22 марта 1927 г. Трое из них остались в театре: Воробьева, Маркс, Ястребецкий, но двое последних театр вскоре покинули.

168. РГАЛИ, 1990.2.57, л. 1. МК, без подписи.

169. При заявлении этот документ отсутствует.

170. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 74–74 об. Автограф.

171. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 77–77 об. Автограф.

Николай Семенович Сорокин (1896–?) учился в Чеховской студии, затем был взят в сотрудники в создававшийся МХАТ 2-й, где играл в основном безымянные или эпизодические роли; в 1933 г. ушел в Театр Ленсовета.

172. Речь о резолюции комиссии ЦК Рабиса, настаивающей на оставлении оппозиционеров в театре.

173. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 48–48 об. МП, подпись – автограф.

Екатерина Ивановна Корнакова (1895–1956) начинала во Второй студии, где обратила на себя внимание и вскоре была приглашена в спектакль МХТ «Село Степанчиково» на роль Саши, но закрепилась она в Первой студии, а затем в МХАТ 2-м, откуда ушла в 1931 г., навсегда покинув с мужем страну.

174. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 70–71 об. МП, подпись – автограф.

Николай Николаевич Рахманов (наст. фам. Соколов; 1892–1964) – «коренной» первостудиец, бесценно руководивший музыкальной частью как Первой студии, так и МХАТ 2-го.

175. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 16. Автограф. Большинство из 70 направленных Чехову писем были написаны по этому трафарету.

176. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 22–22 об. На бланке правления театра. МП, подпись и число – автограф.

177. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 78–78 об. Автограф.

Ольга Ивановна Сулержицкая (урожд. Польш; 1878–1944) – пианистка, концертмейстер в МХАТ 2-м; жена Л.А.Сулержицкого.

178. X съезд Мосгубрабиса проходил в апреле.

179. Далее цитируются фрагменты из шестого раздела «Меры к изжитию конфликта» (23–25-й параграфы).

На резолюцию ЦК Рабис откликнулись и в больших или меньших объемах процитировали его решения почти все газеты и журналы, которые обычно освещали вопросы культуры.

180. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 66. Автограф на бланке театра.

181. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 80. МП на бланке правления театра, подпись – автограф.

182. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 26. Автограф.

183. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 42–42 об. Автограф, без даты.

Григорий Алексеевич Зайцевский заведовал машинной частью МХАТ 2-го с 1923 по 1931 г. включительно.

184. Ключарев, избранный на X съезде Мосгубрабиса в его правление, стал также делегатом на VI Всесоюзный съезд Рабиса.

185. 17 мая (№ 20) «Новый зритель» с гордостью процитировал полученную им от имени делегаций X съезда Мосгубрабиса благодарность: «...считаем необходимым отметить на съезде ту громадную роль, которую сыграл журнал «Новый Зритель» в вопросе об общественности на театре. «Новый Зритель» единственный журнал, который решительно и определенно высказал свою точку зрения в этом вопросе, планово повел кампанию за актера-общественника и сделал вопрос этот актуальным не только в Москве, но и в провинции» (с. 13). Против «благодарности» проголосовало 8 человек.

186. Это совещание открылось в Москве 9 мая.

187. Фрагмент «декларации» приводится неточно (см. выше).

188. РГАЛИ, 3066.1.51. Автограф на бланке театра.

189. РГАЛИ, 1990.3.3, л. 1–3. МК, без подписи и даты.

Владимир Константинович Владимиров (наст. фам. Верле; 1886–1953) с 1926 по 1933 г. был директором Малого театра; пробовал себя в качестве режиссера и драматурга.

190. Скорее всего речь идет о Н.Б.Подгорецкой, молодой солистке Большого театра.

191. Алексей Иванович Маширов (псевдоним Самобытник; 1884–1943) – литератор, ответственный редактор журнала «Рабочий и театр»; в то время зав Агитпропотделом ЦК ВКП (б).

192. Вильгельм Георгиевич Кнорин (1890–1938; расстрелян) – партийный деятель, критик.

193. Николай Иванович Бухарин (1888–1938; расстрелян) – член Политбюро ЦК ВКП (б).

194. Михаил Павлович Томский (1880–1936) – член Политбюро ЦК ВКП (б).

195. Б.И.Коцын (1887–после 1950) – член ЦК Рабис, ответственный редактор журнала «Рабис».

196. Владимир Иванович Невский (наст. имя и фам. Феодосий Иванович Кривобоков; 1876–1937; расстрелян) – директор Библиотеки им. Ленина.

197. РГАЛИ, 1990.2.51, л. 4. Автограф.

Под этим письмом на спектакле «Гамлет» было собрано около ста подписей.

198. РГАЛИ, 1990.2.57, л. 4. МК, б/п.

Варвара Николаевна Яковлева (1888–1941; расстреляна) – замнаркома просвещения РСФСР.

199. Кроме здесь публикуемых заявлений на имя Чехова были поданы заявления от А.Н.Андреева, Н.С.Антонова, Г.И.Андриевской, М.Н.Аристовой, Б.М.Афонина, С.Г.Бирман, А.И.Благонравова, Е.В.Богословской, С.Б.Васильева, Ю.Н.Васильева, А.А.Гейрота, С.В.Гиацинтовой, А.Н.Глумова, В.В.Готовцева, В.А.Громова, Е.А.Гурова, А.Д.Давыдовой, Л.И.Дейкун, М.А.Дурасовой, П.Д.Ермилова, М.А.Ждановой, Л.П.Жиделевой, А.М.Жилинского, З.С.Игумновой, М.Н.Кемпер, О.П.Ключаревой, М.А.Кравчуновской, А.Н.Кислякова, И.И.Лагутина, З.Г.Лемм, М.В.Либакова, З.А.Малаховой, М.Л.Массина, Б.А.Матрунина, З.Н.Невельской, Н.П.Николаевского, И.П.Новского, В.Г.Орловой, М.Д.Орлова, Е.Э.Оттен, В.В.Пантелеевой, А.И.Половой, С.В.Попова, А.В.Потоцкого, М.А.Скрябиной, Е.А.Соколовой, В.В.Соловьевой, Д.Л.Сулержицкого, В.А.Таскина, В.Н.Татарина, Е.П.Федоровой, А.И.Чебана, А.Э.Шахалова, И.Н.Шелапутина, Н.П.Шиловцевой, К.П.Шиловцева, В.П.Яблонского.

200. Премьера «Дела» состоялась 8 февраля 1927 г. и до конца сезона (последний раз игралось 29 мая) прошла 29 раз.

201. РГАЛИ, 1990.2.57, л. 5–5 об. МП на банке, без подписи.

202. При письме никаких иных материалов не имеется.

203. РГАЛИ, 1990.2.54, л. 2. МП, заверенная копия, подпись Аристовой – автограф.

204. Речь, видимо, идет о материале, который появился в «Правде» 2 июня. Кроме «Правды» письмо опубликовано в «Известиях», «Комсомольской правде», «Программах гос. академических театров» и др.

205. РГАЛИ, 1990.1.19, л. 38. МК.

206. РГАЛИ, 1990.2.60, л. 6. МП. Аналогичные письма были направлены всем оппозиционерам кроме Ключарева.

207. РГАЛИ, 1990.2.57, л. 24. № 417. МП на бланке правления, подпись – автограф.

208. КС, № 7266. На бланке МХАТ 2-го. Автограф.

209. РГАЛИ, 1990.1. 90, л. 19. МК, без подписи. № 419.

Н.И.Кузьмичев, избранный вместо Э.Шарикяна председатель Мосгубрабиса.

210. Приложение в данном документе отсутствует.

211. Хранящиеся в фонде РГАЛИ (1990.2.57, л. 16–21) 4 варианта обозначены как письмо в Наркомпрос. Каждый последующий вариант учитывает правку предыдущего (правка сделана рукой Чехова и, видимо, Сушкевича). 1-й вариант не датирован. 2-й датирован 27 мая; 3 и 4-й датированы 30 мая. 4-й вариант полностью совпадает с письмом Чехова, опубликованным в «Правде» 2 июня, но в них отсутствует конец, который, вероятно, предназначался только для Наркомпроса:

«путем привлечения в него представителей Советской общественности, политическая и культурная значимость которых являлась бы достаточной гарантией для того, чтобы работа театра протекала по правильному руслу.

Театр выражает пожелание включить в состав Художественного Совета персонально гг. П.М.Керженцева и Ю.М.Славинского, а также представителей: от Пролетарского Студенчества и Общественных организаций.

Московский Художественный Академический Театр Второй Москва, 30-го мая, 1927 года» (л. 20–21).

Этот же текст, в основном написанный рукой Чехова (1990.2.46, л. 10), дополнен наметками состава будущего худсовета, где фигурируют фамилии Керженцева, Славинского, по одному представителю от Пролетстуда, МГСПС и пр.

212. РГАЛИ, 1990.1.90, л. 21. МК, без подписи.

213. В оригинале здесь оставлено место для вписания от руки отсутствующего на машинке латинского шрифта.

214. РГАЛИ, 1990.2.59. МК, без подписи.

215. Означенные документы здесь отсутствуют.

216. РГАЛИ, 1990.2.59, л. 2. МК, без подписи.

Александр Алексеевич Алексеев – член Президиума ЦК Рабис.

217. РГАЛИ, 1990.1.90, л. 24. МК, без подписи. № 428.

218. Следующая затем фамилия Ключарева тщательно вымарана (см. следующие документы).

219. РГАЛИ, 1990.1.90, л. 23. МК, без подписи. № 431.

220. РГАЛИ, 1990.2.59, л. 3. МК, без подписи.

221. РГАЛИ, 1990.2.59, л. 4. МК телеграммы, датируется по содержанию.

Светланова – жена Славинского, примадонна оперетты, гастролировавшей тогда в Казани.

222. Далее (с. 4) следовало письмо семерки, опубликованное ранее в «Правде».

223. РГАЛИ, 1990.1.90, л. 29. МК на бланке правления театра, без подписи и даты.

224. 27 мая правление назначило своих уполномоченных на время отсутствия его членов в период отпуска: с 1 июня по 15 июля – Д.А.Кленов, с 15 июля по 15 августа – П.И.Тунков (см. РГАЛИ, 1990.1.19, л. 37).

225. ГАРФ, 2306.69.812, л. 27. МП.

226. РГАЛИ, 1990.2.54, л. 3. МК, без подписи.

Иван Васильевич Экскузович (1883–1942) в это время был управляющим московскими и ленинградскими госактеатрами.

227. Даже по нынешним меркам трудно назвать всех членов оппозиции молодыми актерами: А.Д.Дикий родился в 1889 г.; Г.В.Музалевский в 1892 г.; Л.А.Волков в 1893-м; О.И.Пыжова, как и М.П.Чупров, в 1894-м; В.П.Ключарев в 1898-м; Б.В.Бибиков – в 1900-м; год рождения М.И.Цибульского остается невыясненным, но, судя по всему, его вряд ли можно было отнести к молодежи.

228. В № 48 «Нового зрителя» за 1926 г. беседа с Татариновым о готовящейся постановке: «...как в «Гамлете» и «Петербурге», мы хотим дать не просто быт и не просто историю, а показать на примере Грозного кошмар всей его эпохи.

Мы трактуем Грозного как человека, потерявшего способность что-либо уже соображать, запуганного войной, мором, восстаниями, вызванными его самовластием, самодурством и произволом. Грозный на склоне лет, достаточно изношенный, но упорно и неизменно стремящийся к удовлетворению своих желаний, – таков разработанный нами образ Грозного. [...] Из 5 актов мы сделали 3 акта (9 картин), так как хотели показать в трагедии Толстого только те разрушительные силы, которые исходят от Грозного (с. 16)».

229. В начале статьи автор возмущался Ф.И.Шаляпиным, который пожертвовал 5 000 франков в пользу русских рабочих-эмигрантов, и требовал лишения его звания народного артиста Республики.

230. Намек на оперу С.С.Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», которую поставил Дикий в Большом театре.

231. Далее следует текст письма Чехова в «Правду» от 2 июня.

232. Статья-размышление об образе Дон Кихота Чехова была опубликована в «Программах гос. академических театрах» (1926, № 27).

233. Дальше шло письмо оппозиции, опубликованное в № 23 «Нового зрителя» (см. выше).

234. РГАЛИ, 1990.2.47, л. 2. Телеграмма на бланке из Батума.

235. Григорий Алексеевич Колосков (1893–1937; расстрелян) был в это время зампредела УГАТ.

236. РГАЛИ, 1990.2.60, л. 2. МК, без подписи.

237. РГАЛИ, 1990.2.60, л. 1–1 об. МК, без подписи.

238. Скорее всего, речь идет о В.Д.Зельдовиче, бывшем секретаре Луначарского, в то время замдиректора Малого театра.

239. Возможно, речь о Е.В.Артеменко, секретаре А.И.Рыкова, которая покровительствовала МХАТ и его ответвлениям.

240. 21 июня журнал «Жизнь искусства» (1927, № 25) информировал о назначении нового Главреперткома: «Коллегией Наркомпроса утвержден новый Главный репертуарный комитет в следующем составе: Ю.В.Мордвинкин – председателем и члены: тт. Пикель (заместитель председателя) и Попов-Дубовской» (с. 22).

241. Видимо, зав репертуарной частью В.В.Пантелеева.

242. Видимо, в прокуратуре это дело не имело продолжения, так как ни в прессе, ни в документах не нашло никакого отражения.

243. РГАЛИ, 1990.2.60, л. 3. МК, без подписи.

244. См. следующий документ.

245. РГАЛИ, 1990.2.54, л. 4. МК на бланке НКП, № 770 («При ответе ссылаться обязательно на данный №»), подпись – автограф. Штамп МХАТ 2-го о получении: 21/VI 1927 г.

246. Р.А.Славянинов эпитафией взял следующую фразу из письма Чупрова: «Настало время требовать от союза, авторов и заинтересованных в общественном театро-строительстве советских артистов пересмотра театральных конституций и осуществления широчайшего общественного контроля над внутренней и в частности художественной жизнью театра».

«Новый зритель» 14 июня (№ 24) не преминул откликнуться на эту статью: «Ленинградский протест дает нам новое конкретное подтверждение тому, что конфликт в МХАТе II шире рамок этого театра и никаким Чеховым его не заткнуть, ибо, по существу, это вопрос о советизации театрального быта и о раскрытии «тайнств» закулисных скитов. Пора!» (с. 5).

247. РГАЛИ, 1990.2.60. Л. 4–5. МК, без подписи.

248. Д.А.Кленов на то время был инспектором театра.

249. Имеется в виду трудоустройство членов оппозиции.

250. Пыжова собиралась уезжать за границу на отдых и лечение.

251. РГАЛИ, 1990.2.50, л. 54. Автограф.

Галина Константиновна Маркс (1900–?) осталась в театре, с сезона 1928/29 г. стала членом «внутреннего» худполитсовета, но, судя по росписи на списке приглашенных, присутствует на заседаниях редко; покинула театр в 1931 г., перейдя в МРХТ (РГАЛИ, 1990.1.26, л. 13).

252. Это первый номер журнала, который заменил собой выходящий до этого также орган НКП «Программы гос. академических театров»; ответственным редактором назначался А.Р.Орлинский.

253. Аналогичное письмо напечатано в тот же день в «Жизни искусства».

II. Метод

26 января 1931 г. в Москве открылось совещание РАПП по вопросам театрального строительства, на котором с пространными докладами выступили ведущие деятели этой организации, связанные с театром: А.Н.Афиногенов, В.М.Киришон и др. Доклады эти и развернутая вокруг них дискуссия широко обсуждались в печати, в различных общественных аудиториях: в Клубе театральных работников, в Государственной академии искусствознания, в Комакадемии, в Роскомдраме и др. Подстегиваемые рапповскими функционерами, коллективы спешили определиться со своим творческим лицом, сформулировать свое творческое кредо, свое место в поступательном строительстве социализма. Некоторые это сделали через печать (статья Б.Е.Захавы о Вахтанговском театре в двух номерах «Советского театра», статья А.Я.Таирова в том же журнале о Камерном театре), другие (как ГосТИМ, Госет) дискутировали на публике. Не мог, конечно, остаться в стороне и МХАТ 2-й. 15 декабря 1931 г. журнал «Рабис» (№ 34), благожелательно отозвавшись о работе второмхатовского месткома, дал ему, однако, поручение: «Совместно с дирекцией и художественным руководством местком должен организовать дискуссии о творческом методе МХТ 2, с привлечением к этой работе научных организаций (Комакадемии, ГАИС и др.)». Театр и сам заинтересован был в этой акции, так как давно требовала ответной реакции вышедшая в период летнего затишья 1931 г. статья Б.В.Алперса «Творческий путь Московского Художественного театра Второго», которая в какой-то степени – от противного – явилась для театра толчком для осмысления целей и задач своего существования как творческого организма и которую сами актеры считали чуть ли не основным источником всех дальнейших бед своего театра, включая его закрытие (см., например, воспоминания С.В.Гиацинтовой «С памятью наедине»). Этой цели послужил цикл собраний в январе 1932 г., на которых с докладами выступили ведущие деятели театра, в большей или меньшей степени совмещавшие в своей работе актерские и режиссерские занятия, – Сушкевич, Берсенев, Бирман, Чебан.

Руководство МХАТ 2-го изначально было озабочено так или иначе утвердить свою особость, свое отличие от породившей их метрополии. Н.Н.Бромлей на одном из заседаний еще чеховской поры в присутствии общественных представителей заявила: «Более сложного театрального организма, как наш, не существует. [...] Я считаю, что наш театр единственный, сущность внутренней жизни которого в искании актерских приемов, в искании форм спектакля. [...] Нам говорят: нужна социальная тема – совершенно верно, но не забывайте, что у нас есть свой тембр голоса и нам нельзя давать партий не по голосу, у нас есть своя внутренняя оркестровка. Мы не можем давать бытовых пьес, как это делает Художественный театр» (РГАЛИ.1.25, л. 123, 125). И в дальнейшем (особенно активно с весны 1934 г.) на внутренних совещаниях с представителями вышестоящих организаций неизменно доказывают свою творческую ис-

ключительность. Ведущие актеры (Бирман, Гиацинтова, Берсенев, Чебан, Подгорный и др.) читают лекции как внутри театра, так для более широкой театральной (и не только) общественности, выступают в печати, в том числе подшефной заводской. Именно в заводской газете «Молот» 8 марта 1934 г. С.В.Гиацинтова высказалась вполне категорично: «Мы давно уже выработали свою собственную систему, давно отошли от системы Станиславского, оставив ее здоровые корни – верные и питающие социалистический реализм. К этим здоровым корням обращаются теперь все без исключения театры. Но наша манера игры, наши вкус, стиль, репертуар – все отличает нас от МХАТ 1, от наших учителей. Наше поколение, закалившееся в творческой борьбе, потому и сумело дать советскому театру оптимистические спектакли, что оно само сознательно и твердо пришло к оптимистическому восприятию нашей новой жизни». (Эта ее мысль, слово в слово, 26 мая была повторена для более широкой аудитории – в ленинградской газете «Смена».)

Открывает раздел упомянутая выше статья Б.В.Алперса. Необходимость ее опубликования обусловлена не только тем, что за давностью лет она стала малодоступной, а на нее неоднократно ссылаются участники обсуждения метода МХАТ 2-го в январе 1932 г. Главный мотив публикации – появившаяся в 1977 г. в двухтомнике Алперса статья под первоначальным названием, которая радикально отличается от той, что так встревожила и возмутила второмхатовцев. Автор значительно, более чем наполовину, расширил статью, ввел новые темы, снабдил обширными комментариями и библиографическими ссылками, но не продолжил повествование о судьбе театра за пределы начала 1931 г., хотя в некоторых рассуждениях своих выходил далеко за эти пределы. Своего отношения к МХАТ 2-му Алперс в 70-х гг. не пересмотрел, но он поменял тон: тон критика-публициста сменился более уравновешенным и спокойным тоном историка-исследователя. В размышления об эпохе введены имена – и цитаты – Горького, Блока, Л.Андреева (ссылки на последних двух не в ругательном аспекте в начале 30-х были бы крайне неуместны) и других, убраны наиболее одиозные формулировки, которые в те годы могли восприниматься не иначе, как идеологические, даже политические обвинения-доносы; многие формулировки смягчены, более развернуто аргументированы, повсеместно заменены слова мировоззрение на мирозерцание, идея на тема, советский на современный, классовый на социальный, христианский на всепрощающий и т.п. Большое место в статье 1977 г. отдано формированию системы Станиславского, ее оценке, ее отличию от эстетико-этических установок Сулержицкого (не в пользу последнего), а также личности, нравственному облику Сулержицкого. Особое место уделено М.Чехову, Сушкевичу, которые не очень занимали автора в начале 30-х гг. Если не знать статьи 1931 г., нельзя понять реакции второмхатовцев на нее. В комментариях дается несколько характерных смысловых разночтений между статьёй 1931-го и 1977 г.

Не вдаваясь в рассмотрение статьи Алперса по существу, хочется

обратить внимание только на один момент: в своих рассуждениях он говорит о мировоззрении студии – театра. Но о какой общности мировоззрения может идти речь, скажем, у бывшего большевика Смышляева и антропософов Чехова, Скрябиной, Татарина, членов Ордена Света Дейкун и Благонравова и у тех, кто пришел со стороны, уже из советских учебных заведений, не прошедших мхатовской школы, не имевших того исходного высокого культурного уровня, которым в своей основе отличались первостудийцы.

Умная, талантливая, во многом проницательная статья Алперса донесительски-резко сформулировала то, что, скорее всего, не хотел – да и просто опасался – знать про себя театр и его коренной актер.

Большую часть раздела занимает публикация стенограмм выступлений актеров МХАТ 2-го на производственных совещаниях января 1932 г. Сохранились стенограммы четырех докладов, три из них (Сушкевича, Берсенева и Чебана) во фрагментах опубликованы в СТ-1 и СТ-2. Судя по отдельным репликам докладчиков, после их выступлений шло обсуждение, которое или не стенографировалось, или не сохранилось.

В заключение раздела – два материала начала и конца 1933 г. – стенограммы производственных совещаний, на которых присутствуют и пытаются сформулировать творческие принципы и перспективы театра два крупных театральные чиновника – П.И.Новицкий и О.С.Литовский, благосклонно относящиеся к театру и его руководству.

Б.Алперс. Творческий путь Московского Художественного театра Второго¹.

1

Среди крупных московских театров, имеющих свою самостоятельную историю, есть только один театр, художественная биография которого отличается странной разноречивостью и пестротой.

Большинство театров, хотя бы с столетней давностью, дает картину более или менее постепенной эволюции определенных художественных взглядов и систем. Театр Мейерхольда, Московский художественный театр первый, Вахтанговский театр, Камерный, даже такие более мелкие театральные образования, как студия Малого театра, студия Завадского или Семперантэ – каждый из них исходит в своей практической работе от определенных эстетических принципов.

Эти принципы изменяются с течением времени, иногда эволюционным порядком, как это наблюдается в театре Вахтангова, иногда же путем более резкой смены художественных приемов, как это мы видим за последнее время у МХТ I.

Но и в том, и в другом случае мы имеем дело с осязаемым процессом органической перестройки. Новые формы меняют сложившуюся систему изнутри, стирают ее острые углы, перестраивают ее отдельные части, создавая качественно новое целое. При этом стилевые противоречия в таких театрах создаются в результате борьбы за утверждение новой

социальной темы, в результате перестройки всей философии, всего мировоззрения театра.

Тот художественный эклектизм, с которым мы сейчас встречаемся на сцене самых, казалось бы, стойких и упорных театров, внедряется в театральную практику помимо сознательной воли самих театров. Он является неизбежным для большинства современных театров, переживающих самый острый период реконструкций, тот период, в котором зачатки нового стиля разбивают системы, сложившиеся в прошлом на ином социально-бытовом материале, на иной тематике.

Во всех этих случаях новая советская драматургия играет решающую роль, ускоряя этот процесс, определяя его основное направление.

Только в МХТ II мы имеем резко отличную картину. Его 17-летний путь отличается как будто беспорядочной сменой художественных обликов, эстетических принципов. Его художественное лицо отмечено пестротой, смешением различных стилевых планов.

Его путь начался под знаком психологического реализма, обостренного до пределов психопатологического натурализма. Мхатовское искусство психологического натурализма было доведено в Первой студии до предельного совершенства, до той грани, где оно уже переставало быть искусством и переходило в своеобразный акт патологического душевного обнажения.

Однако в дальнейшем в практику МХТ II входит и стиль так называемого условного театра с его пристрастием к гротеску, к декоративной условности, к схематическому построению образа-маски.

Не остался чужд МХАТ II и чисто эстетского стилизаторства, в целом ряде постановок повторив тип бестемного и бездумного развлекательного спектакля «хорошего тона» с использованием форм старинного театра. В «Укрощении строптивой», в «Двенадцатой ночи», в «Бабах», в «Балладине», в «Блохе» и др. театр отдал дань мирискуснической подделке под старину, под стиль итальянской импровизированной комедии и русского балагана.

Все эти стили уживаются друг с другом в творческой практике МХТ II.

Мало того, стилевой разнობой, эстетическая пестрота встречаются в пределах одного и того же спектакля, при чем они не являются случайной неряшливостью театра, но возводятся в принцип, осуществляются им совершенно сознательно.

Не редки в практике МХТ II спектакли, в которых одни действующие лица драмы даны в плане психологического и бытового правдоподобия, разработаны, как живые образы со сложным психологическим рисунком, с лирической человеческой теплотой, а другие персонажи показаны, как мертвые, неподвижные маски с гротесковым заострением, как образы, доведенные до предельного обобщения, до схемы.

Прием совмещения в одном спектакле двух стилевых начал становится с определенного времени излюбленным в арсенале художествен-

ных средств МХТ II. Именно в этом приеме сделаны все его наиболее крупные и значительные спектакли последнего десятилетия.

Меньше всего в этом эклектизме повинна советская драматургия. МХТ II с чрезмерной медленностью и осторожностью стал включать в свой репертуар пьесы советских драматургов на сегодняшние актуальные темы. При этом до самого недавнего времени выбор пьес был чрезвычайно специфичен.

Интереснее всего, что в этой постоянной смене, в этом сложном сплетении художественных обликов нет ничего, что давало бы право расценивать их как отражение идейной растерянности МХТ II, его внутренних метаний.

Наоборот, каждый шаг этого театра отличается уверенностью, отчетливой направленностью к какой-то ясно видимой театру цели.

Бесспорная цельность и стройность идейного замысла ощущается чисто непосредственно в каждом спектакле МХТ II, хотя очень редко самый замысел доводится театром до сознания зрителя в отчетливой формулировке.

И действительно, при более внимательном взгляде на всю деятельность этого театра за 17 лет, под пестрой изменчивой эстетической оболочкой открывается закономерность и единство его идейного пути.

Эклектическая внешность МХАТ II сказывается разноцветным костюмом, под которым театр прячет свою исключительную верность одной центральной теме, владеющей его творческой мыслью с самых первых шагов его младенческого студийного периода.

Раскрытие этой центральной темы является жизненной задачей МХАТ II. Ей подчинены его искания формально-художественного порядка. Художественная форма для него является откровенно служебным элементом спектакля. Он не фетишизирует раз найденный прием, пользуясь самыми разнообразными приемами, взятыми из различных сложившихся эстетических систем театра, для наиболее полного сценического раскрытия своей темы.

Мало того, с определенного момента, именно с первых лет революции, пестрота художественного стиля начинает служить театру для внешней маскировки его основной темы, для создания своего рода эзоповского сценического языка².

Ясность непосредственных лирических высказываний в первый период Студии уступает место запутанной сложности последующих построений театра. Огромную роль в них начинают играть образы-символы, двусмысленные по своему звучанию³, имеющие несколько граней своего выражения.

Театр перестает говорить о своей теме простым, ясным языком. Он выражает ее обходными путями, создавая двупланый смысл спектакля. Именно этот прием позволяет театру, как мы увидим дальше, пользуясь классиками и историей, как будто оставаясь в пределах простого воспроизведения на сцене традиционного материала классических произведе-

ний, обращаться к современному зрителю с определенной политической программой, умело играя на прозрачных аналогиях и на символических обобщениях⁴ многозначные по содержанию.

Такой жизненной задачей МХАТ II, его стержневой идеей, является утверждение индивидуалистического мировоззрения, своеобразная декларация прав отдельной личности, выхваченное из социального контекста действительности и противопоставленной этой действительности.

Человек, как замкнутая в себе единица, индивидуум, как мера вещей, составляет единственную и центральную тему МХАТ II⁵.

Эволюция этой темы в годы войны и революции определяет этапы извилистого художественного пути театра.

Меняются социально-экономические условия, меняется и постановка самой темы, ее внешнее выражение, ее направленность. Но в основе ее остается лежать осознанный конфликт театра с эпохой, его неприятие действительности.

Рожденный в годы великих потрясений, в годы грандиозной перестройки мира, театр то пытается уйти от разворачивающихся событий, создавая в противовес им замкнутый мир индивидуальных человеческих чувств и переживаний, то стремится «подняться» над событиями, над классовой борьбой и судить своих современников с точки зрения какой-то невременной, внеклассовой, «общечеловеческой» морали.

Эта специфическая идейная позиция МХАТ II, конечно, не является случайностью⁶. Учителство театра, его проповеднический тон, его призыв к любви и вниманию к отдельной личности, к отдельному человеку, несущему в себе огромный мир индивидуальных чувств и переживаний, обладающему единственным и неповторимым мироощущением – все эти особенности МХАТ II имеют отчетливые классовые корни, связаны с психоидеологией определенной общественной группы, имеющей свою судьбу, свои традиции в истории классовой борьбы последней четверти века⁷.

МХАТ II – театр мелкобуржуазной интеллигенции, вернее, той прослойки этой интеллигенции, которая в эпоху обостренных классовых конфликтов, в ту эпоху, когда здание старого мира было наполювину уже разрушено, выступила как третья сила, как посредник в классовой борьбе.

В противовес всеобщему вооружению, подготовке к вооруженной классовой схватке эта группа несла знамя человечности, христианской любви к врагам⁸.

Непримиримости моральных норм двух стоявших друг против друга классов она пыталась противопоставить зыбкий и неустойчивый закон индивидуальной морали, оправдание каждого отдельного человека изнутри, из особенностей его личной психологической конституции.

Эта философия была обусловлена особым положением мелкой буржуазии в социально-экономическом процессе. Исторический процесс оставлял мелкую буржуазию в стороне, обрекая ее на срединное положение, снимая с нее ведущую роль. В той борьбе, которая завязывалась

между двумя основными классами, для этой группы не было самостоятельного места. Она была выбита из игры, была поставлена перед необходимостью примкнуть к той или иной стороне.

Выбор позиции для этой социальной группы проходил в процессе болезненного распада и мучительных раздумий. В ее сознании победа капитализма вставала, как пришествие сатаны, желтого дьявола, опутывающего мир властью золота, совершенством индустриальной техники, превращающей свободную мыслящую личность в безвольный автомат, в ничтожную часть огромной безжалостной машины. Победа рабочего класса ей представлялась, как победа хама, разрушающего культурные ценности, отбрасывающего историю назад – в темноту и хаос⁹.

И та и другая сила были враждебны мелкой буржуазии, уничтожали ее как самостоятельную группу, обрекали ее на подчиненное положение.

В грядущей революции, которая явственно назревала с те годы, при том или ином ее исходе для этой социальной категории вставал призрак гибели и уничтожения. Этим и определялись те процессы, которые шли внутри этой группы и находили свое отражение в философии, в искусстве, в том числе и в театре. Часть художников уходила в мистику, порывала видимую связь с реальной жизнью, создавая в искусстве идеальное царство мечты. Другая часть кликушествовала, истошным криком вещала о близкой катастрофе, с пафосом обреченных обнажая всюду зияющие бездны, как это делал Леонид Андреев. Третьи шли на службу капитализму, создавая в своих произведениях апофеоз хищнической звериной морали, вычерчивая образы сильной личности, ломающей все на своем пути для достижения личной цели. Наконец, немногие уходили в лагерь пролетариата, с частичными срывами и поражениями, усваивая материалистическое мировоззрение восходящего класса, становясь подлинными глашатаями революции.

Среди этих и многих других концепций эпохи распада, дифференциации в среде городской мелкой буржуазии сохранялась и другая линия, наиболее последовательно выражавшая классические традиционные надежды этой социальной группы.

В этой линии осуществлялась попытка активно противодействовать историческому процессу, выражалось стремление изменить его русло, повернуть его в благоприятном для себя направлении.

Проповедники этой линии несли в мир не меч, но любовь. Эта группа идеологов представляла собой воинствующее братство мелкобуржуазной интеллигенции. Это братство не сдавалось перед жизнью, не впадало в истерику и кликушество, не уходило в царство фантазии и мечты. Люди этого типа продолжали оставаться в реальной жизни, наивно убежденные в том, что им удастся повернуть социально-экономический процесс назад, не замечая, что самое их существование в этой жизни становится призрачным и фантастическим.

Философия этой группы определяется своеобразной смесью морального учения толстовства и неизжитой иллюзии народничества, с

верой в решающую силу критически мыслящей личности, с идеалистическим пониманием исторического процесса.

Выразителем этой психоидеологии в театре и явился МХАТ II, рождение которого не случайно совпало с годом наивысшего роста капитализма в России, с обострением классовых противоречий в стране.

1913 г., которым отмечено первое публичное выступление Первой студии Московского художественного театра, уже нес с собой угрозу взрыва, ясно ощутимые предвестия мировой войны. Мелкобуржуазные пацифисты, толстовствующие миролюбцы всех стран уже вставали в пророческие позы и призывали любовь сойти в ожесточенные человеческие сердца. Вместе с ними встал в позу проповедника и молодой, только что родившийся театр. Мало того, именно для этой проповеди он и был вызван к жизни. Его основатель и руководитель Л.Сулержицкий, создавая Первую студию, откровенно полагал цель нового театра в пропаганде совершенствования человеческой личности. Он открыто отводил театру служебную роль, рассматривая его как средство духовного перевоспитания своих современников.

Театр шел в жизнь в роли спасателя человечества, посредника в классовой борьбе, охранителя прав отдельной личности.

Эта неписанная программа Первой студии предопределила последнее развитие этого театра, его своеобразную судьбу в наши дни, особенности его художественного лица. С этой программой мы встречаемся на спектаклях МХАТ II, вплоть до самого последнего года. Наличие ее делает этот театр гораздо более воинствующим и активным, чем это до сих пор принято было думать. Как мы увидим ниже, она сообщает неожиданную злободневность многим его сценическим композициям, которые на первый взгляд имеют чисто академический характер.

2

Свой путь театр начал пятью спектаклями, посвященными раскрытию душевного мира незаметных, ничем не примечательных героев.

Мелкие ремесленники, рыбаки, средняя интеллигенция, разорившиеся биржевики, проститутки среднего пошиба, – все эти люди приблизительно той же социальной категории, которая определила идеологические установки Первой студии. По внешнему виду в них нет ничего привлекательного. Это – серые обыкновенные люди, которые исчисляются миллионами¹⁰. У них нет ни красивой, изящной внешности, ни блестящих остроумных мыслей, ни сильной воли, ни больших желаний. Они ежедневно проходят в жизни мимо зрителя, не останавливая на себе его внимания, не вызывая к себе его сочувствия.

Театр заглядывает в замочные скважины входных дверей убогих жилищ, подсматривает через окно захудалого ресторанчика, куда эти герои забегают, чтобы передохнуть от сутолоки деловой улицы.

И через мгновение на глазах у зрителя театр совершает «чудо». Лица этих людей начинают лучиться ярким светом. От них идут волны теплых человеческих чувств. Они становятся бесконечно трогательными

во всех своих речах и поступках, даже тогда, когда в них говорит гнев и ненависть. Фантастический мир возникает перед аудиторией. Неисчерпаемые богатства, огромную силу видит театр за непримечательной бедной внешностью этих героев, за скудостью их интеллектуального бытия, за худосочием их стремлений и желаний. Любовь затопляет их жизнь. Она прорывается через сеть нелепых конфликтов, через те перегородки, которые установлены законами общественной жизни, условиями деловой практической жизни. Происходит «таинство» душевного обнажения. Человек по природе добр и кроток, – говорит театр своему зрителю. Нужно сбросить с него ненужную, несущественную шелуху деловых забот, нелепых предрассудков, и за ней откроются огромные залежи невесомой энергии, которой суждено переделать наш несовершенный мир. Любовь спасет человечество – основной тезис, который дает театр своему зрителю, своим современникам, живущим в эпоху ожесточенных классовых боев. Он зовет их пристально взглянуть друг в друга, понять человеческую душу каждой отдельной личности, затерянной в огромном жестоким и противоречивом мире, открыть за лицом хищника его человеческую сущность, полюбить за золотыми зубами Фрэзера¹¹ его лирическую растерянную душу.

Нет людей, которые устояли бы перед силой любви и самопожертвования – утверждает театр. Под ее воздействием холодный хищник и эксплуататор Текльтон¹² становится добрым и ласковым человеком, а традиционные герои наживы и доллара капиталистической улицы превращаются по воле театра в милых, обаятельных людей, занятых только тем, чтобы делать друг другу услуги, чтобы областить своего вчерашнего врага, окружить его любовью. Пьеса Бергера, дающая материал для обостренной сатиры на капиталистическую Америку, превратилась в толковании Первой студии в апофеоз лирической любви и самопожертвования.

Ставя «Потоп», тот же Сулержицкий так наставлял актеров своей студии: «Ах, какие смешные люди, все милые, сердечные, у всех есть прекрасная возможность быть добрыми, а заели их улицы, доллары, биржа. Откройте это доброе сердце их, пусть они дойдут до экзатичности в своем упоении от новых открывшихся им чувств».

С огромной художественной силой, с еще невиданной в театре страстностью и искренностью Первая студия воплотила свою проповедь в сценических образах. Перед потрясенной аудиторией действительно как бы снимались с героев интимных драм и трагедий внешние пласты, за которыми обнажалось теплое человеческое сердце.

Театр страстно призывал своих современников перед лицом грядущей катастрофы, надвигающихся бедствий одуматься, покаяться, подать друг другу руки, отвратить от себя грозную судьбу истории. Сознание надвигающихся катаклизмов и толкало театр на его проповедь, придавало его голосу особую силу и внутреннюю напряженность.

Катастрофа нависала над персонажами «Гибели 'Надежды'» с первого же акта спектакля. Катастрофа обрушивалась на персонажей «Потопа»,

заставляя их истерически обнажаться, метаться в мучительных поисках спасения, она жила в сознании героев «Праздника мира», наполняя их существование тревогой, заставляя их делать нелепые поступки, нарушая их душевное равновесие.

А в «Сверчке на печи» катастрофа уже была реальностью. Она стояла сразу же за пределами маленького зала Студии. Она уже ворвалась в мирную жизнь обывателя воинскими мобилизациями, первыми сражениями мировой войны, лазаретами Красного Креста, бесчисленными эшелонами поездов, уходивших на фронт. Ощущение этого совершающегося взрыва приносил с собой в театр зритель. Эти внешние события и окрашивали в особый трагический колорит действие «Сверчка на печи».

Земля вставала дыбом от рвущихся снарядов, мир сжимался в судорогах грандиозных событий, а здесь со сцены осуществлялась все та же проповедь душевных, интимных вслушиваний, та же проповедь единения людей в братстве и любви.

Мир «Сверчка на печи» безвозвратно уходил в прошлое. Мир замкнутых комнат, изолированных душевных аквариумов уже принадлежал истории. Зритель прощался с ним навсегда, еще раз вызывая его в своей памяти, сидя в тесном зале Студии на спектакле «Сверчка». Этот мир уже не существовал. Его нужно было воспроизводить как видение, вызванное на мгновенную жизнь из темноты размеренным голосом чтеца, как это и сделал театр Первой студии.

Своеобразная концепция, лежащая в основе всех дореволюционных спектаклей Первой студии, страстное утверждение христианской любви в предчувствии своей гибели делают из спектаклей Студии наиболее значительные трагические документы, которые создала в своем искусстве определенная прослойка мелкой буржуазии в предвоенные и предреволюционные годы. Эта страстная исповедь с предельной отчетливостью обнажает положение этой социальной группы в событиях эпохи, ее своеобразную судьбу в историческом процессе, ее реакционную роль посредника к классовой борьбе¹³.

Но не только в непосредственных высказываниях театра мы устанавливаем социальный смысл творчества Первой студии. Философия этого театра, принятая им на себя роль наставника, провозвестника морального закона, отразились со всей резкостью на его художественном лице, предопределили своеобразную структуру театра, эстетические принципы, технику актерской игры и даже технику сцены во всех ее мелочах.

Филиал Московского художественного театра был действительно первым до конца осуществившим принцип студийности, тот принцип, который на короткое время становится доминирующим при создании новых театров.

Первая студия МХАТ была организована не как профессиональный театр, но как содружество, братство людей, исповедующих одни общие идеи, ставящих в своей деятельности цели, лежащие вне границ иску-

ства театра как такового. В Студии осуществлялся принцип религиозной секты¹⁴. Участники ее подбирались главным образом не по признакам профессионального мастерства, но по условиям единства мироощущений, единства душевной настроенности и моральных норм.

Студия поставила задачу уничтожения разрыва между актером-лицедеем и человеком.

Для того чтобы учить людей моральной правде, для того чтобы пробуждать в них человеческое чувство, нужно самому быть на высоком моральном уровне, нужно довести свое душевное хозяйство до совершенной степени упорядоченности и чистоты. Раньше чем стать актером, надо стать человеком с большой буквы, носителем идеальных моральных качеств и душевных свойств.

Такие положения были написаны на скрижалях Студии.

В своей внутрипроизводственной практике Студия превращает театр в монастырь, в воспитательный дом, в своего рода клинику для морального совершенствования человеческого материала¹⁵. Личность отдельного участника, его индивидуальный мир, особенности его психики приобретают огромное решающее значение.

В каждом человеке есть человеческое, говорит театр, есть способность к восприятию добра. Нужно только помочь ему найти свой индивидуальный путь к этому добру. Эти заповеди Первой Студии направляют всю ее внутреннюю работу. Душевный теплый мир взаимных вслушивания, душевных ощупываний возникает в среде этих энтузиастов-сектантов, осознающих свою работу в искусстве как духовное подвижничество. Они обращаются внутрь себя, пытаются сбросить со своей «души» налипшую кору «случайных» жизненных переживаний. Они перебирают свои чувства в руках, как предметы, отбирая их, внимательно прислушиваясь к тем подспудным голосам, которые звучат в темных глубинах подсознательного.

Так из проповеднической установки театра, из его правдоискательской программы развилась своеобразная система актерской игры, приносящая только Первой студии.

Студия не ставила технических задач перед своими участниками, мало походившими на обыкновенных актеров. Она сознательно в лице Сулержицкого обходила этот вопрос, считая, что техника найдется сама собой в процессе духовного перевоспитания актера-человека, в результате осознания им своей мессианской роли моралиста, учителя жизни, ловца человеческих душ.

Это игнорирование Студией непосредственных вопросов актерского мастерства, техники игры облегчалось тем, что большинство ее участников, основные ее кадры, пришли в Студию уже сложившимися актерами, имевшими за собой длительный сценический опыт и к тому же прошедшими школу Московского художественного театра. Техника психологической игры и была положена в основу мастерства актера Первой студии. Но она оказалась помноженной на экзотическую эмоцию,

на непосредственное выявление актером своей личной лирической темы.

Лирическое построение образа, свойственное вообще мхатовской системе, ограничение строительного материала образа узкими рамками личного психологического опыта получили дальнейшее заострение в Первой студии. Если у актера МХАТ личный психологический опыт оформлялся в конечном итоге средствами профессионального мастерства и выливался в некоторое подобие объективного образа, то для актера Студии не оставалось и этого. Его основной задачей было излучать из себя волны того непосредственного человеческого тепла, той душевной размагничности, той «доброты», которые скапливались в нем, как в своего рода аккумуляторе в результате длительных своеобразных упражнений, которые проходили актеры студии не только на репетициях, но и в своей частной жизни.

Постоянное пребывание в особом душевном трансe, в прислушивании к внутреннему голосу «доброего человека», по теории студии живущего в каждом индивидууме, составляло основное упражнение ее актера.

Именно так учил Сулержицкий своих учеников. На репетициях «Гибели 'Надежды'» он говорил участникам спектакля:

«Жмитесь друг к другу добрее, открывайте наболевшее сердце, и сердце зрителя будет с вами...»

На репетициях «Праздника мира» он давал им такие же задачи:

«Давайте всю теплоту, которая у вас есть. Ищите в глазах друг у друга любовь, ласково ободрайте открывать душу...»

Актер все глубже уходил внутрь себя, пытаясь черпать весь материал для творчества из самого себя, и притом только из одного и наиболее ограниченного участка своей нервно-психической системы. Тема добра, которую он играл в каждой роли своего репертуара, оставляла ему чрезвычайно узкий участок для творчества. Внешний мир окончательно выпадал из поля его зрения, переставал питать его творчество реальным, осязаемым материалом. Он становился только точкой приложения его творчества, объектом для воздействия.

Пытавшийся такими средствами уничтожить разрыв между лицедеем и человеком, разрыв, характерный для эпохи классовой дифференциации, театр Студии создал еще более чудовищное противоречие. Его художник-актер, следуя неписанной программе своей студии, все больше повышал чувствительность и напряженность своей нервной системы, в огромной мере увеличивал ее способность к реакции на малейшее раздражение извне и в то же время все дальше уходил от действительности внутрь своих тончайших интимных чувствований, все меньше умея организовывать для себя свои внешние впечатления.

Мир объективной действительности обрушивался на него, как хаос разрозненных явлений, вещей и предметов, как враждебный мир неорганизованной материи.

Система актерского воспитания студии создавала художников с разорванным сознанием, неспособных осмыслить вне их лежащую действительность.

В этом отношении чрезвычайно интересно признание Михаила Чехова, наиболее типичного актера Первой студии: «Реагируя на все, встречавшееся мне, я расходовал и истощал свои силы. Проходя по улице, я был буквально полон содержанием вывесок, уличным шумом и грохотом, лицами и случайными речами прохожих. Я страдал от этой разорванности, но не знал, как с ней бороться».

В своем дальнейшем развитии эта система логически дошла до использования ионических созерцаний, мистических видений.

Впоследствии преодоление этой разорванности сознании, как мы увидим, становится насущной задачей актера МХАТ II.

Тот же Михаил Чехов пишет о позднейшем периоде в своем творчестве, делая такое элементарное, казалось бы, открытие: «Я понял, что художник должен уметь получать впечатления. Это значит – уметь отбирать впечатления и искать отношения к ним».

Но эта «находка» была сделана много позднее, в иной обстановке, на ином этапе театра. В начальный же период Первой студии ее система была цельной и чуждалась каких-либо серьезных поправок и «находок».

С необычайной логичностью вытекали из нее и все остальные моменты внутри производственного оборудования театра.

Проповедь христианской любви, осуществляемая такими деликатными и тонкими средствами, потребовала для своего наиболее внятного выражения, наиболее верного воздействия на аудиторию иных средств общения со зрителем.

Принцип религиозного братства распространился и на зрителя.

Театр предельно приблизил его к себе, включил его в свой монастырь, замкнувшись в маленькое тесное помещение, сознательно ограничив аудиторию каждого своего спектакля.

Мало того, театр уничтожил сцену, отказавшись от возвышенных подмостков. Эти условия давали возможность театру погружать зрительный зал в ту душевную ванну лирических высказываний и эманаций, которую создавали своей игрой исполнители этих совсем не театральных спектаклей.

В Первой студии дореволюционный театр завершил тип сновидческого спектакля, гипнотически воздействующего на аудиторию.

Спектакль, как сновидение, как вторая жизнь, возникающая непонятным образом за медленно раздвигающимся занавесом под светом искусственных солнц, спектакль, как органическое целостное действие, рождение которого остается загадкой для зрителя, – таким было искусство этого театра.

Реализм его сценических композиций достигал последних пределов, потому что вместо актера, лицедея на сцене действовал актер – одержимый, с фанатичной страстностью исповедующийся перед аудиторией, открывающий перед ней свою «душу».

Такой цельной во всех своих частях подошла Первая студия Художественного театра к 1917 году.

До самого последнего дня своего дореволюционного периода она ничего не изменила в своей конституции, она не перестала быть глашатаем своей центральной идеи.

Но, как известно, ни Первой студии, ни многим другим из того же классового лагеря не удалось своей проповедью и другими, менее невинными средствами, направить течение исторического процесса в иное русло.

Для этого лагеря революция пришла, как та окончательная катастрофа, в предчувствии которой жили герои лирических спектаклей театра. Она выдвинула как закон истории новую мораль восходящего класса, и эта суровая беспощадная мораль строителя нового мира, нового общественного уклада оказалась очень далека от той вегетарианской морали, которую исповедовала Первая студия. Классовая борьба, вылившаяся в ожесточенный вооруженный конфликт, не оставила места для сомнений в истинном направлении исторического потока. Мало того, масштабы революции, грандиозный размах событий исключали возможность того интимного, еле слышного лирического языка, на котором Первая студия еще недавно рассказывала свои проповеднические спектакли.

Театр не отказался с приходом революции от своей основной темы. Но он меняет ее звучание, он воспринимает ее для себя, как трагическую тему, в продолжение целого десятилетия создавая на своей сцене мрачные, окрашенные в пессимистические тона произведения. В них на долгое время исчезает та беззлобная и лирическая струя, которая пробивалась во всех его прежних постановках. В них часто слышится гневный крик протеста, страстный голос обвинителя.

Наряду с этим Студия меняет и свой художественный облик, всю свою внутрипроизводственную структуру, приспособляя ее к своим новым задачам в революционные годы.

Студия начинает свой путь в революцию, не менее интересный и поучительный, чем ее жизнь в предреволюционные годы, и все так же связанный с судьбой создавшей ее социальной группы.

3

Влияние революции на Первую студию сказалось очень быстро, хотя и в своеобразных формах.

Как и у многих театров, сложившихся еще в дореволюционное время, это влияние прежде всего отразилось на формально-художественном облике театра и на первый взгляд было чисто внешним. На самом же деле эти внешние изменения вызывались сложными процессами идейно-психологического характера.

На первых же шагах революции перед Студией встала задача изменения своего творческого метода, метода восприятия и обработки материала действительности. Ни у одного театра эта задача не возникала с такой категоричностью и с такой быстротой.

Тот путь, которым шел раньше актер Студии в создании образа, путь предельного самоуглубления и лирических высказываний, в условиях революционного времени вел к катастрофе.

Оставаясь на нем, актер-человек оказывался беззащитным перед лицом внешнего мира, перед лицом грандиозных событий, взрывающих жизнь.

Для Студии, как для своего рода братства людей, связанных круговой порукой и общими устремлениями, для этого театра-монастыря возникла реальная задача вооружения своих участников своеобразной броней защиты их от хаотического вторжения в их замкнутый душевный строй внешних разрозненных впечатлений.

Разорванное сознание, повышенная чувствительность на внешние раздражения, – эти особенности актера Первой студии, являющиеся неизбежными спутниками душевного «обнажения» сновидческой системы театра, в обстановке революционной эпохи, с ее стремительными темпами, с калейдоскопом событий – обрекали члена такого братства на действительное сумасшествие, на гибельную потерю душевного равновесия, на творческую немоту.

Созданная система оказывалась непригодной в новых условиях. С особой отчетливостью ее непригодность и гибельность определились в творчестве Михаила Чехова, дольше всех других актеров Студии оставшегося на позициях старой системы. «Эрик XIV» был тем спектаклем, за которым перед актером этого театра открывалась бездна.

В этом спектакле на подмостках Студии, ничем не отделенных от зала, метался и кричал не актер, надевший на себя театральный костюм. Игра Чехова в роли Эрика уже не была искусством. Тот истерический вопль, от которого раньше предостерегал Сулержицкий своих учеников и который с невероятной силой прозвучал в этом спектакле, не оставлял сомнений относительно дальнейшей судьбы этой линии театра.

Действительно, голос актера в этой роли достигал большой силы и высоты. Он приближался по силе своего звучания к жестоким и смелым голосам революционной эпохи. Но в нем слышалась не членораздельная речь, но животный вопль раздавленного человека.

На этом пути всякое проповедничество, все сознательные цели творческой деятельности становились невозможными. Но в «Эрике» из всего состава студии на этих позициях оставался Чехов. В основном же Студия к этому времени уже нашла для себя новый художественный язык.

Начиная с конца 1917 года («12-я ночь») Первая студия создает серию стилизаторских спектаклей, в которых устанавливается качественно иное отношение театра к материалу действительности. Этот поворот Первая студия совершает с ближайшей помощью Вахтангова, творчество которого своеобразно преломляется в традиционной Студии. Театр начинает обратный путь отделения лицедея от человека, превращения актера в сознательного мастера, создающего сценические образы профессиональным путем, объективируя их в своем сознании и выражающего в творчестве отчетливое свое понимание окружающего мира. Театр отказывается от психопатологического натурализма прежних работ, в целом ряде спектаклей откровенно применяя метод условного театра, метод стилизации.

Театр защищается от внешних событий броней театральности. Смысл такого самовооружения вскрывается на целом ряде спектаклей развлекательного характера, своего рода театральных пустячков, которые с первого же года революции начинают регулярно появляться на сцене Студии и МХАТ II: «12-я ночь», «Любовь – книга золотая», «Укрощение строптивой», «Бабы», «Король квадратной республики» и др.

В них театр на время оставляет в стороне свою основную тему. Он создает их как своего рода неотчетливые упражнения, в которых он выковывает новые для себя приемы.

В них нет ничего принципиально нового для современного театра. МХАТ II воспроизводит уже готовый, сложившийся прием гротеска, подделки под наивный стиль старинного спектакля. В «Укрощении строптивой» и в «Бабах» (отраженно, через Мейерхольтца) воскресают черты итальянской комедии дель'арте. В «12-й ночи» театр использует некоторые приемы Шекспировского театра, опять-таки в том преломлении, в котором они были даны тем же Мейерхольдом в ряде его дореволюционных постановок. «Любовь – книга золотая» приближалась к стилизации Юрия Беляева под русскую старину.

Значение этих наивных и не всегда ловких заимствований в общем багаже МХАТ II не велико. Но их роль в творческой биографии этого театра огромна. В них МХАТ II утверждает свой отход от системы сновидческого театра, замену спектакля-сновидения спектаклем-представлением.

Театр становится более мужественным. Он преодолевает разорванность, вносит путем стилизации элемент рассудительности в свое творчество, начинает не только чувствовать, но и мыслить, не только переполняться разрозненными впечатлениями от действительности, но и создавать свои представления о ней.

Эти представления не теряют резко субъективного характера. Но в их театральное выражение входит сознательный расчет художника. Внешний мир встает перед его глазами как материал для творчества – законченный и сложившийся, находящийся у художника не лирический отклик, но вполне обдуманное и дифференцированное отношение. Этим целям служит теперь театру образ-маска, входящий как постоянный прием в практику МХАТ II за годы революции.

Маска выражает собой предельную схематизацию образа, доведение его до сжатой формулы. В ее основе лежит трагическое мироощущение художника, познавшего однажды мир, окружающую его жизнь как роковую данность в ее «вечных» категориях, недоступных изменению. Жизненный процесс застывает в этих образах неподвижными мертвыми сгустками.

Наряду с этим маска позволяет театру создавать сложные символы или аллегории, вкладывая в них зачастую скрытый смысл, маскируя свою основную тему¹⁶.

Приемом маски, методом условной стилизации театр ставил между собой и жизнью ту грань, которая давала бы ему возможность осознать и

выразить в законченных художественных образах свой разрыв с чуждой и даже враждебной действительностью.

С вхождением этого приема коренным образом меняется мастерство актера Студии.

Актер перестает «играть во всех своих ролях одну и ту же тему добра, доброго человека» в себе. Он научается не только любить своих героев, но и ненавидеть многих из них, не скупясь на мрачные краски, чтобы очернить их в глазах зрителя.

И наконец театр делает последний шаг в своем перевооружении, резко изменяя традиционную систему отношений со зрителем. Он перестает быть студией, уходит из интимного, камерного помещения и восстанавливает сценические подмостки. Этим заканчивается художественное и техническое перевооружение Первой студии.

Такие изменения в структуре театра тесно связаны с эволюцией основной темы МХАТ II в революционную эпоху.

Темой всех спектаклей театра этого периода становится трагический конфликт крупной, выдающейся личности с окружающей средой. И почти в каждом спектакле конфликт этот заканчивается гибелью героя, если не физической, то гибелью его идеи, крушением его более высокой морали. Театр неустанно возвращается к этой теме в своих постановках.

«Эрик XIV», «Король Лир», «Гамлет», «Блоха», «Евграф, искатель приключений», «Дело», «Закат», «Митькино царство», «Смерть Иоанна Грозного», «Петр» и, наконец, «Нашествие Наполеона» – в каждом из этих спектаклей действует один герой, возвышающийся над всеми остальными персонажами по своим моральным качествам или резко выделяющийся среди них чудачеством, странностью, подчеркнута проявленной индивидуальностью.

Трагическая судьба постигает героя в этих мрачных композициях театра. Он терпит наказание за свой слишком высокий духовный рост, за свою оригинальность и самобытность. Окружающая среда не принимает его. Она либо выталкивает его из круга жизни, как Эрика, Евграфа и Наполеона, либо уничтожает его, как Муромского, издеваясь над ним, доводя до последней степени унижения, либо калечит его, кастрируя его духовную и физическую мощь, как Менделя в «Закате», либо пользуется им как игрушкой, по миновании надобности выбрасывая его на свалку жизни в «Митькином царстве».

В тех случаях, когда герой оказывается чересчур сильной личностью с нестигающей волей и с крепкими мускулами, окружающая среда дожидается его смерти или старости, чтобы уничтожить ту идею, то огромное дело, на создание которого ушла вся жизнь героя. Такая судьба, постигает Грозного в «Смерти Иоанна Грозного» и Петра в одноименной трагедии.

В представлении театра великолепный сложный мир отдельной личности с ее высокими устремлениями нивелируется, обрекается на гибель, съедается жадной и бесплодной массой посредственностей, шакалов, идущих по следам сильного зверя.

Меньше всего в этой концепции мы должны видеть воспоминания театра об историческом прошлом. Как мы увидим ниже, берясь за исторический материал, театр пользуется им как костюмом для современной концепции, старательно вытравляя из него черты определенной эпохи.

Эта концепция глубоко злободневна. Театр становится певцом гибели. Она окончательно пришла вместе с революцией для того мира отдельных замкнутых личностей, прокладывающих свой изолированный путь к жизни, с которым был связан театр с первых же своих шагов.

И он кричит об этой гибели истерическим голосом Эрика. Он хрипит о ней старческим голосом Муромского. С холодным ужасом смотрит ей в лицо глазами Петра. С мучительными раздумьями он идет к ней неверными качающимися шагами Гамлета.

Захватывая в своем репертуаре жизнь различных общественных слоев в разнообразное историческое время, театр, однако, в сценической обработке репертуара избегает давать своим персонажам четкие классовые характеристики, уклоняется вносить *couleur local* в обрисовку персонажей и обстановки действия.

Приемом условной стилизации и маской он схематизирует конкретный материал конфликтов, заданных в пьесе, обесцвечивает их социально-историческое и бытовое значение, заключает в широкие рамки предельно-крупных обобщений.

Таким путем театр выхватывает реальные жизненные конфликты из определенной исторической эпохи и переводит их в метафизический план конфликта духа и материи, добра и зла, мечты и действительности, начала личного, индивидуального и начала коллективного вообще.

Носителем положительного принципа всегда является обособленная личность, обреченная на одиночество и на крушение.

Нет благополучного выхода из этого конфликта! Мир погряз во зле. В нем не осталось места для доброго начала, для высоких стремлений. Таков постоянный вывод, к которому приходит театр в своих многочисленных спектаклях. Недаром в «Гамлете» МХАТ II выбросил оптимистический финал Шекспира с приходом Фортинбраса. Трагедия в театре завершается безнадежным финалом.

Два противоположных стана людей выводятся в спектаклях театра.

Одни, представляющие самую малочисленную категорию, это – мечтатели, романтики, с полетом мысли и фантазии, бескорыстные энтузиасты с высоко развитым сознанием морального долга. Они проходят в жизни одинокими странниками, чужаковатыми персонажами, иногда трогательными и простыми, вроде Митьки и Левши, Евграфа, Наполеона и Муромского, иногда сложными и странными, как Мендель и Петр, – носители какого-то высшего, неземного закона, исполнители каких-то загадочных предначертаний.

Они попадают в орбиту земных плотских дел, словно метеоры из планетарных пространств для того, чтобы через несколько мгновений либо взорваться, уничтожиться от соприкосновения с землей, либо преодолеть земное притяжение и снова исчезнуть в мировых пространствах.

Романтики, они бегут от скучных дел и забот жизни, поднимают бунт против действительности во имя какой-то отвлеченной, бесполезной мечты.

В мечтания этих героев театр не вкладывает ни малейшей доли иронического отношения со своей стороны. Он создает своих персонажей со всей серьезностью, с любовью и печальной лирикой. Беззлобные, чистые дети мира, они вбирают в себя все лучшее, что существует еще в земной действительности. И это лучшее гибнет, вызывая у своих современников недоумение и издевательство, в лучшем случае бедные доктринерские сентенции Литвакова из «Евграфа, искателя приключений».

В «Петре» и в «Закате» судьба мечтателей строится несколько иным образом. Их воля направлена на переделку мира. Самая действительность представляется им в ином свете, чем она существует в реальности. Они заморожены мечтой, не видят подлинного лица жизни, увлеченные фантастическими проектами или видениями, проплывающими в их сознании. Для них существуют совершенно иные масштабы, чем у других людей. Грандиозные величественные очертания мира вырисовываются перед их глазами.

Для этих героев катастрофа приходит внезапно. В одно решающее мгновение перед ними обнажается тщета их замыслов и усилий. Косный, неподвижный быт, мелкие гнусные люди – вот что встает как реальность за построениями их фантазии. Вся их жизнь, все их усилия оказываются бесполезными. Мещанская свадьба венчает зачарованную жизнь Менделя: мечтатель превращается в свадебное украшение, в куклу, одетую в парадный сюртук. И Петр после десятков лет титанических замыслов и усилий оказывается перед тупым рылом косного, несдинувшегося с места быта.

Жизнь двигалась, шла к высокой цели только в воображении этих мечтателей. На самом же деле она не сдвинулась с места.

Другая категория людей, которая противостоит мечтательным героям МХАТ II – это люди практики, люди реального дела.

Их много, их подавляющее большинство. Они устраивают дом человечества – грязное скудное жилище, владеют ключами к хозяйству жизни. Алчные, коварные, мстительные, хищные честолюбцы, – они олицетворяют собой вечное торжествующее зло мира.

В их руках находится реальная земная власть. Они управляют государствами, сидят в канцеляриях и судах. Они едят, спят, отдают приказания. Своими действиями они искажают великие замыслы и порывы отдельных мечтателей. Они обступают их плотным недоброжелательным кольцом. Их связывают между собой общие корыстные интересы, ненависть ко всему хорошему, общие преступления. Это в представлении театра – среда, это – все человечество. Потому что третьей силы, которая стояла бы над этими двумя категориями персонажей, – театр не знает.

Крестьяне и разбойники «Петра» ничем не отличаются в своих характеристиках от остальных «злых» персонажей театра. Это те же звери из того же зверинца, темные и дикие, несущие с собою смерть и разрушение, слепую злобу против одинокого фанатического мечтателя.

Человек погибает! – кричит театр. Доброе начало обречено на гибель. Торжествует зло мира, насилие, трезвая бескрылая философия практического устроения жизни, власть темной среды, тяжелый быт, звериная мораль.

Когда-то стоявший в позе миролюбца и проповедника христианской любви к людям, театр становится в период революции неустанным глашатаем гибели Человека с большой буквы, глашатаем свершившейся и продолжающей катастрофы.

4

Эта линия МХАТ II отнюдь не зависит только от репертуара. Она не выражается только в специфическом подборе пьес. Конечно, самый выбор пьес в таком театре, как МХАТ II, уже не является случайностью. Он обусловлен основными идейными устремлениями театра. Но этого мало. Ни один театр, кроме МХАТ II, не умеет с такой последовательностью и с такими полными результатами приспособлять сценическими средствами драматургический материал к своему индивидуальному замыслу, тщательно пряча при этом от глаз зрителя швы такой переделки. Очень часто, если не всегда, театр преодолевает замысел драматурга, выстраивая на сцене новое произведение, в решающих моментах отличающееся от пьесы.

Такая перелицовка легко может быть обнаружена при сравнении «Нашествия Наполеона» МХАТ II с «2 Наполеон 2» в Театре сатиры. Одна и та же пьеса дала материал для сатирического спектакля в Театре сатиры, разоблачающего, высмеивающего исторического Наполеона и Наполеонов наших дней, а во МХАТ II из нее выросла трагедия романтика, погибающего в мещанском деловом окружении. Вместо разоблаченного Наполеона на сцене появился Наполеон в ореоле благородства и прямоты.

Изменения драматургического материала театр достигает сложной системой сценических средств. Основным из них является тот излюбленный МХАТ II прием смещения двух стиливых начал, о котором мы говорили в начале статьи. Этот прием служит театру для предельного выражения на сцене своей идейной концепции: резкое противопоставление личности и среды, роковой разрыв между ними.

Театр пользуется для этого противопоставлением образа-маски образу, разработанному в приемах психологического и бытового правдоподобия.

В одних спектаклях театр вычерчивает образ героя детально разработанным психологическим рисунком, с индивидуальным своеобразием мысли и чувствования. Это – реальный человек, наделенный к тому же лучшими душевными качествами. Именно так даны театром Гамлет, Евграф, Муромский, Левша, Наполеон и др. А вокруг этих живых людей располагаются зловещие фигуры, выполненные театром в приемах маски, заостренные гротеском до неподвижных скульптурных чудовищ.

В этих образах нет внутреннего движения. Гримом, костюмом, же-

стом и интонацией они доводятся до предельной степени схематизации. Это не люди, но бездушные жестокие автоматы, свиные рыла жизни. В каждом из них выделяется только одна тема: хищность, алчность, властолюбие, коварство. Так сделано окружение Гамлета, чиновники в «Деле», маски в Петербурге, окружение Левши, персонажи советской действительности в «Евграф» и др.

Тот же схематизм соблюдается театром и в декоративном оформлении этих спектаклей. Стилизованные, живописные и конструктивные построения вырастают на сцене театра. Они уходят в высоту, раздвигаются вширь однотонно расписанными полотнами, огромными колоннами, грандиозной мебелью. На сцене почти отсутствуют предметы бытового обихода. Но и в тех редких случаях, когда они фигурируют на подмостках, они принимают стилизованный вид. В этом холодном мире, враждебном и замкнутом, словно в просторной и неудобной темнице затеряна одинокая фигурка страдающего, мыслящего и чувствующего реального человека. В других постановках театр идет обратным путем.

Герой трагедии дается с приближением к образу-маске, вычерчивающей идеальную схему высокой титанической личности с напряженной волей, с фантастической влюбленностью в некую мечту. Это – мечтатели, фанатики, как Мендель или Петр. Они тоже ведут только одну тему – тему движения к высокому идеалу, недостижимому в земных условиях.

В противовес этим образам легендарных героев-гигантов окружение их театр рисует в чертах жизненного правдоподобия, создавая тему бытового болота, которое затягивает в свою душную тину неосторожных мечтателей, бросивших ему свой вызов.

Эти персонажи даются театром без гротескового заострения. Наоборот – они обрастают мелкими бытовыми черточками – грузные, плотские образы жизненных будней.

Самое материальное оформление в этих постановках приобретает тоже реалистический характер. Бытовые предметы, вещи, детальная обстановка комнат заполняют сцену. Этот бытовой арсенал тащится по следам героя, стесняет его движения, встает перед ним, как непроходимая чаща. Для примера такой перелицовки пьесы сценическими средствами, изменения ее темы остановимся более подробно на «Закате» Бабеля, давшем материал для одного из самых любопытных и показательных спектаклей МХАТ II. «Закат» по Бабелю – глубоко реалистическая, земная пьеса.

Самая тема «Заката» – борьба отцов и детей – дана в бытовом разрезе. Четко определена среда и обстановка, в которой разыгрывается драма: зажиточная еврейская семья в одном из южных городов России в дореволюционное время. Мало того, в поведении и в языке каждого действующего лица, в том числе и Менделя, подчеркнуты особенности профессии, общественного положения, индивидуального темперамента.

Доведенный до конца реалистический прием драматурга насыщает образы пьесы предельной телесностью и жизненной теплотой. Он при-

дает необычайную реальную силу разыгрывающемуся драматическому конфликту. Борьба между Менделем и сыновьями приобретает характер жестокой, чисто физической схватки за свое место под солнцем.

По Бабелю, нет существенной разницы между Менделем и его сыном Беней. И тот и другой – из породы хищников. Конфликт между ними не носит никаких следов борьбы идей, разных моральных норм, борьбы мирозерцаний различных поколений. И Мендель и его сыновья несут в себе избыток огромной животной силы, непобедимого стремления к господству.

Тема бабелевского «Заката» лежит во взгляде драматурга на смену человеческих поколений как на чисто биологический процесс, как на смену отработанных, отслуживших рук руками более молодыми, более сильными и хищными. От такой постановки темы, в свою очередь неверной, на сцене театра не осталось и следа.

Тема отцов и детей уступает место традиционной для МХАТ II теме о борьбе одной выдающейся личности с окружающей ее мещанской и низкой средой.

В интерпретации театра Мендель превращается из крепкого старого хищника с бунтующей кровью, с неугасимой жадностью к господству, из старика-извозопромышленника, цепко держащегося за свою власть над родными и близкими людьми, в своего рода мечтателя, замороженного каким-то видением, жестокого и властного только потому, что он чувствует свое духовное превосходство над окружающими.

Подменяя тему, театр пользуется излюбленным приемом схематизации образов и положений драмы. Он делит все персонажи пьесы на две группы; в одной из них стоит Мендель, превращенный постановщиком и актером (Чебан) в некий знак, символ, в ходячую схему, лишённую черт реального человека, к другой группе относятся все остальные персонажи, обрисованные с приближением к бытовым образам.

Эта схема осуществляется театром с изумительной настойчивостью и сценической изобретательностью.

Прямые геометрическими линиями и углами построены движения Менделя по сцене. Неподвижна его фигура с негибнущими ногами и корпусом, с головой, как будто привинченной к короткой шее и повернутой немного в сторону, словно Мендель прислушивается к каким-то никому не слышимым звукам или к внутреннему голосу, звучащему только для него. Он никогда не смотрит на окружающих. Взгляд его широко раскрытых и неподвижных глаз проходит мимо них. Он прикован к невидимой точке.

Мендель Чебана явно отрывается от окружающей среды и противопоставляется ей как высокая загадочная сильная личность.

И рядом с этим Менделем, превращенным в своего рода бодлеровского альбатроса, рядом с этим визионером театр помещает душевные, плотские образы Бени Крика, Семена, Двойры, Нехамы, Боярского и др. Они образуют в спектакле бытовой зверинец из людей-мещан. Мендель

на несколько голов выше их, и за это, именно за это, в понимании театра, его постигает кара.

Так на бытовом материале бабелевской драмы театр пытается скрыть «вечную» коллизию: мечта, поруганная действительностью.

Особый интерес представляют три спектакля МХТ II, в которых театр выступает в роли публициста. Интерес этот усугубляется тем, что эту роль театр осуществляет не прямыми путями, не на современном материале, но пользуясь материалом истории и классических произведений, своеобразно приспособлявая его для своих публицистических целей¹⁷.

Классиков передельвал, освежал и заставлял служить современности не только Мейерхольд, но и другие театры. Только делали они это с иной целью, по заказу других социальных групп и поэтому в более осторожной и затушеванной форме.

Такими публицистическими спектаклями МХАТ II являются «Смерть Иоанна Грозного», «Дело», и «Петр I». Любопытно сопоставление дат этих спектаклей с хроникой политических событий революции¹⁸.

«Смерть Иоанна Грозного» была создана театром в период напряженной борьбы с троцкистской оппозицией, борьбы, которую буржуазные группы толковали как развал партии, как личную борьбу за власть.

«Дело» было поставлено в разгар кампании по борьбе с бюрократизмом и явилось своеобразным ответом на обращение ЦК по этому вопросу. Наконец, «Петр» был поставлен театром в годы решающего социалистического наступления в городе и деревне, в самый критический напряженный год реконструктивного периода.

В «Смерти Иоанна Грозного» театр ставит тему борьбы за власть. В центре спектакля стоит политический вождь, крупный государственный деятель, осуществляющий одному ему ясную осязаемую идею. Ему противостоит его окружение, люди, которые являются послушными орудиями в его руках¹⁹, которые покоряются его железной воле, его фанатическому исповеданию одной идеи. Преследующие личные интересы, они молчат или глухо ропщут при жизни железного вождя-фанатика.

После его смерти болото заговорило. Жадные, честолюбивые хищники вступили между собой в жестокую борьбу за власть. Они начинают делить наследие умершего вождя²⁰.

Театр не довольствуется далекими аналогиями с современностью, которые ему может дать сама пьеса²¹. Привычными для себя средствами из исторического факта, характерного для определенной эпохи, он создает широкую схему, лишенную конкретных исторических черт. Эпоха Иоанна Грозного отсутствует на сцене МХТ II. Сцена театра обставлена условными декорациями, которые не претендуют хотя бы на приближительную точность воспроизведения старинных комнат и палат. Они дают заведомо вымышленную, абстрактную обстановку для действия. На сцене почти отсутствуют предметы домашнего быта того времени. Исторические костюмы заменены условными нарядами. Гримы актеров также далеки от исторического и бытового правдоподобия. 2–3 резкие черты,

одна крупная деталь грима создают условную маску на лице актера. Движения и жесты действующих лиц не согласованы не только с историей, но и с самой обыкновенной бытовой правдой. Актеры двигаются по сцене, рисуя геометрически правильные углы и фигуры, говоря монотонно, поставленным на одной ноте голосом, выделяя в своем образе только одну тему: хищность, алчность, честолюбие.

Этим путем театр вытравляет со сцены конкретные черты прошлой исторической эпохи. Он открывает широкий путь для аналогий с нашими днями, заставляет работать свою схему в плане современной публицистической темы.

В такой схеме, построенной «чистыми» художественными средствами, классовый враг с удовлетворением может найти свое понимание сегодняшней политической ситуации²².

Таким же путем пошел МХТ II при создании «Дела». Сатира на царскую бюрократическую Россию превращается под руками театра в трагедию человеческой личности, раздавленной государственной машиной «вообще», бюрократизмом «вообще».

Изображая взяточников и бюрократов «Дела», театр создает в них «вечные» маски бумагомарателей, лихоимцев и волокитчиков, убирая от них специфические черты николаевских чиновников, подчеркивая в них чисто внешние признаки, свойственные чиновничеству «вообще». Он дает им условный грим, условный гиперболизированный костюм, искусственно подчеркнутые позы и схематический рисунок жеста и движения.

Так же как и в «Смерти Иоанна Грозного», он снимает с этой среды конкретные исторические черты, создавая обобщение чиновничества, обобщение взяточничества и бюрократизма в их внешнем выражении. Эти явления, встают в понимании театра как вечное неистребимое зло, живущее во всех классах, во все времена, в которых существовала и существует государственная власть.

Интересно, что театр из портрета Николая 1-го показывает зрителю только традиционные николаевские ноги в лосинах и в ботфортах, пряча корпус и лицо Николая 1-го под колосниками.

Ботфорты фигурируют в спектакле, как эмблема и символ сильной государственной власти вообще.

И в противовес этому схематическому раскрытию социальной среды «Дела» в образе Муромского театр создает живого человека, обладающего всем разнообразием и богатством подлинных человеческих чувств. Мало того, театр четко определяет и классовое лицо этого мелкого помещика, отставного офицера царской армии.

Театр делает все, чтобы привлечь к нему симпатии зрителя. Муромский в блестящем исполнении Чехова – дряхлый, немощный старик. Он плохо слышит, заикается, беспомощен как ребенок в вопросах практической жизни. Наконец – и это самое главное – театр искажает общественное положение Муромского в том историческом прошлом, на материале которого была написана пьеса Сухово-Кобылина. Муромский в

интерпретации Чехова – это не дворянин Сухово-Кобылина, сознающий свои права и во имя этих прав, во имя своей дворянской чести ведущий борьбу с крапивным семенем. Муромский 2 МХТ по самому своему поведению, по манере обращения с окружающими – бесправен, лишен, по современной терминологии, права голоса. Это – помещик нашего времени, оставленный без имения, без доходов²³. С самого же начала спектакля Муромский в толковании театра унижен и уничтожен. Он может только умолять своих врагов о пощаде.

В «Деле» МХТ II говорит языком политического протеста, и этот протест направлен не в прошлое, не по адресу николаевской России, но против власти государства вообще²⁴, против классового принципа в организации современного общества.

В «Петре I» МХТ II тоже привлекает историю для построения сегодняшней злободневной и классово-очерченной концепции.

В образе Петра театр создает фигуру государственного деятеля, вождя, фанатика, легендарного строителя, влюбленного в идеальную схему еще не существующего будущего мира. Он строит новое государство, индустриализирует страну, воздвигает грандиозные сооружения, непобедимой, казалось бы, волей поднимает к труду и к полезной деятельности темные массы народа.

В этом персонаже театр не дает исторического Петра. Петр в исполнении Готовцева – обобщенная фигура вождя, главы государства, строящегося заново.

Не случайно грим Готовцева очень далек от портретного сходства с Петром.

Так же как и Мендель, Петр словно высечен из каменной глыбы. Он сделан приемами маски. Эта маска дана как скульптурный портрет, как формула сверхчеловека, титана. Судорогой, которая сводит лицо и тело Петра, театр еще больше приближает его к своего рода статуе, время от времени давая Петру застыть в неподвижной зловещей позе. Театр снимает всякое мимическое движение с лица Петра, превращая его в действительно застывшую маску. Этому же служит и деревянный механический смех Петра в исполнении Готовцева.

Таким путем театр опять-таки выводит этот образ из сферы реальной исторической обстановки и заставляет зрителя воспринимать его как символ, как обобщение, при некоторых дополнительных аналогиях применимое и к нашим дням.

Петр стоит как великан среди ничтожных мелких людишек, завязших в липком быту. В противовес этому гиганту остальные персонажи и вся обстановка даются в отчетливых бытовых очертаниях. И этот быт, эти мелкие люди побеждают героя. Они остаются даже и незатронутыми его делом. Ничто не сдвинулось с места. И стихийная катастрофа уничтожает грандиозные, но бесполезные постройки фанатика-вождя.

На этот раз в осовременивании Петровской эпохи принимает участие и сам драматург, давший типичное сменовеховское произведение,

расставив в историческом материале пьесы акценты для создания прозрачных аналогий с сегодняшним днем.

К мрачным пессимистическим взглядам на жизнь, на исторический процесс приходит театр в «Петре», как и во многих других своих спектаклях. Грандиозные замыслы, титаническая воля, мечты о переделке мира – все это разобьется о косность быта, о темноту и пошлость людского быдла. Высокие мысли доступны только одиночкам мечтателям, залетным альбатросам из другого мира. И эти одиночки никогда не будут поняты. Их идеи угодливо исказят, из их дел устроят посмешище, и самая память о них будет стерта стихийными бедствиями. Так пророчествует театр.

5

До сих пор МХТ II не поставил ни одной пьесы из эпохи гражданской войны. В этом нет случайности. Тематика гражданской войны не допускает двусмысленного сценического разрешения. То, что в остальном репертуаре театра маскируется в театральные костюмы, в условные одежды туманных символов, на материале вооруженного столкновения классов прозвучало бы слишком обнаженно.

При том мировоззрении, которое исповедует театр, он, конечно, не может найти оправдания гражданской войне. Нужно думать, что он воспроизвел бы на сцене в новой вариации схему о трагической гибели человека среди всеобщего озверения и одичания.

В 10-ю годовщину Октября, когда даже в старейшем МХТ загремели орудия «Бронепоезда», МХТ 2-ой поставил «Взятие Бастилии» Ромена Роллана – пьесу, проникнутую духом толстовства и трактующую революцию, как внеклассовый акт всепрощающей любви.

Из истории революционного движения в МХТ II посчастливилось только декабристам в «1825 году». И здесь театр привлекла та тень обреченности и бесполезности, которая лежит на декабрьском восстании. Прекраснодушные юноши, мечтатели в офицерских мундирах, бескорыстные искатели правды – прошли, как видения, на сцене МХТ II, чтобы еще раз создать излюбленную тему театра об одиноких энтузиастах, погибающих среди равнодушия и безмолвия окружающего мира.

Только за последние годы театр делает попытки преодолеть свое индивидуалистическое мировоззрение, отказаться от пессимистической философии падающих социальных групп и посмотреть на действительность глазами сочувствующего современника. Однако при ближайшем рассмотрении в этих немногочисленных попытках мы найдем очень мало сознательного стремления театра вырваться из порочного круга. Во многом они отмечены давлением извне и являются вынужденными уступками со стороны театра²⁵.

В этих спектаклях, точно так же как и в остальных постановках МХТ 2-го, дается конфликт героя с окружающей средой. И здесь противоречие затягивается в неразрешимый трагический узел. Но в финале театр как будто находит общественно-положительное разрешение конфликта.

Так, в «Человеке, который смеется» Гюинплен в конце концов выходит победителем из неравной борьбы и находит поддержку в народе, сливается с ним как выразитель его стремлений.

В «Дворе» индивидуалист Степан тоже в конечном итоге примиряется с окружающими, подчиняет свой путь общим интересам беднейшего крестьянства.

Но в этих счастливых концовках нет органического разрешения намеченного конфликта. Театр пристегивает их механически в заключительный момент спектакля, искусственно нарушая заложенную в нем центральную тенденцию.

Эти спектакли лишены цельности композиции и стройности замысла.

Весь путь Гюинплена в «Человеке, который смеется» неизбежно ведет его к гибели, как это и показано в одноименном романе Виктора Гюго. Гюинплен борется со средой один. В этом одиночестве Гюинплена, в его незащищенности – смысл и движение трагедии. Отсюда рождается та сила протеста, которой отмечены гневные филиппики героя, его смелое поведение. Именно по этому пути и ведет Гюинплена театр на протяжении всего спектакля, вплоть до неожиданного, неподготовленного финала с восстанием народа.

Такая развязка уничтожает весь смысл предыдущего действия. В самом конце она вводит в трагедию третью силу, притом настолько существенную и решающую, настолько самостоятельную по своей весомости, что перед ней блекнут все предыдущие события драмы, становятся фальшивыми все построенные ситуации драмы²⁶.

Еще меньше логики в поведении Степана из «Двора». Этот крепкий крестьянин кулацкого типа, рачительный создатель индивидуального хозяйства, философ коровьего хлева, внезапно перерождается к финалу спектакля и начинает разбазаривать свое имущество. Это перерождение не вытекает из психологии Степана. Оно дано как внезапный, ничем не подготовленный взрыв в его сознании.

По существу же спектакль раскрывает тему о насилии со стороны нивелированной средней массы над более богатой и более творческой натурой отдельного поднимающегося над средой человека. Логика самого образа Степана, так, как он дан в спектакле, требовала, по существу, развертывания в финале трагедии раскулаченного кулака. Недаром единственным весомым мотивом перерождения Степана оказалось воздействие на него любимой девушки. Общественный конфликт разрешается через любовь.

И «Двор», и «Человек, который смеется» обнаруживают сдвиг в позициях 2-го МХТ. Но этот сдвиг не органичен. Он вызван внешними силами, тем организованным воздействием на театр со стороны рабочей общественности, которое началось с весны 1927 года широкой дискуссией о путях 2-го МХТ на страницах печати и в общественных организациях.

Замкнутое братство начинает распадаться. Свежие общественные

веяния начинают проникать в этот монастырь. Наиболее стойкий и последовательный выразитель идейных позиций 2-го МХТ, Михаил Чехов, кончает разрывом с театром и переходом в лагерь заграничной эмиграции.

В истории 2-го МХТ открывается новый период. На этом этапе театр пытается сохранить верность своему мировоззрению и в то же время ответить тем требованиям, которые ему ставит рабочая общественность.

Начинается борьба театра за свою тему, борьба, сопровождаемая отступлениями и частичными уступками.

Решающая роль в этом процессе принадлежит пролетарской драматургии. Театр пытается преодолеть влияние драматурга. Он приспособливает его материал к своим требованиям, переводя его на язык привычных для себя образов и представлений.

И все же театр не в силах целиком изменить тенденции новых пьес. Он принужден частично подчиняться им и постепенно перестраивать свой подход к материалу.

На этом этапе театр создает спектакль чрезвычайно любопытный по тем своеобразным методам, которыми театр приспособливает материал советского быта к своему миропониманию.

В «Чудаке» своеобразно сливаются два этапа в развитии 2-го МХТ: период его лирических высказываний и период трагедийный. В центральном образе «Чудака» театр выводит потомка той самой толстовской интеллигенции, которая когда-то предопределила идейную платформу Первой студии.

Волгин – не практик, не организатор жизни. Он мечтатель, профессиональный моралист, проповедник какого-то химически очищенного энтузиазма.

Конечно, современность через драматурга внесла свои коррективы в конституцию этого героя и дала ему сегодняшний живой язык. Волгин обращается со своей проповедью к людям нашего дня, он говорит советскими словами. Но за его современным костюмом театр прячет знакомое лицо неисправимого идеалиста, мечтающего переделать этот несовершенный мир проповедью любви к своему ближнему.

В «Чудаке» МХТ 2-ой с нежной любовью, с лирической теплотой воссоздает образ своего основателя, своего первого руководителя по дорогам жизни, своего духовного наставника – Сулержицкого. Снова возникает, на этот раз на сцене, трогательный образ чудаковатого толстовца, ловца человеческих душ, странствующего энтузиаста, для которого весь мир является своим домом и для которого основная профессия – звать людей к духовному самосовершенствованию.

Опыт классовой борьбы в революционные годы наложил свой отпечаток на поведение Волгина – Сулержицкого. 15 лет тому назад он, по всей вероятности, постарался бы найти человеческое и в своем друге-карьеристе. Сегодня он не подает ему руки. Это обострение образа пришло к театру от драматурга.

Но тот же опыт не научил еще знакомого чудака идти к своей цели прямыми путями. Волгин все еще проповедует, вместо того чтобы действовать, все еще находит законы морали индивидуальным путем, оставаясь одиноким носителем каких-то отвлеченных этических норм.

Поэтому тот суд, который проводит Волгин в «Чудаке» над своими современниками-практиками, не получает нужной убедительности, объективного смысла. Путь Чудака остается еще его личным путем, не вращаясь в широкую дорогу рабочего класса. Правдоискательский, отвлеченный язык проповеди Волгина остается по праву непонятным окружающими его людьми. Его речи сохраняют еще налет поэтической фантазии действительного чудака, неприкаянного мечтателя.

Конфликт 2-го МХТ с действительностью не изжит в «Чудаке». За исключением самого правдоискателя и двух его последователей на сцене театра действуют персонажи с отрицательными характеристиками. Все практики, с которыми борется энтузиаст Волгин, оказываются по своему моральному уровню бесконечно ниже самого героя и в то же время они выходят победителями из борьбы. В этом отношении мы имеем в «Чудаке» ту же концепцию, которую с такой настойчивостью воссоздавал театр во всех своих постановках за революционные годы.

Но здесь материал пьесы не дал театру сделать из этих людей-практиков гротесковые чудовища, олицетворяющие в себе зло мира. Поэтому театр не клеймит их окончательным осуждением, делая исключение только для таких явных негодяев, как приятель Волгина. Для каждого из них он оставляет возможность исправиться в будущем, раскрывая в этих образах в финале пьесы теплую лирическую струю. Обычный пессимизм 2-го МХТ не исчезает в этом спектакле, но он окрашивается в более мягкие тона.

Разлад с действительностью в «Чудаке» начинает звучать уже в затушеванной форме. В нем нет ни истерических воплей Муромского, ни беспросветного холода одиночества, сковывающего судорогой лицо Петра, каменную маску Менделя.

С него снята печать трагической безвыходности, зловещий отблеск катастрофы, уничтожающей стройный и цельный мир отдельной личности. Препятствия, которые встречает Волгин, не имеют характера непреодолимого барьера. Самая воля Волгина направлена не вовнутрь, но вне себя, на переделку окружающего мира, и она остается не сломленной.

По воле драматурга Сулержицкий в образе Волгина делает первый шаг примирения театра с советской действительностью. Он помещает его в среду сегодняшних живых людей, строителей нового мира. Чудак не замыкается в гордое одиночество, он живет вместе со всеми, он хочет искренне им помочь, пусть еще не совсем удачно, незаконно приписывая себе функции народной совести. Завтра традиционный чудаковатый мечтатель 2-го МХТ возможно сумеет отделаться от своего неистребимого индивидуализма и стать полезной силой в строительстве нового мира.

Как и во всех других своих спектаклях, 2-ой МХТ в «Чудаке» вно-

сит существенные коррективы в произведение драматурга, в возможных пределах меняет его в нужном для себя направлении. Роль Волгина по пьесе давала возможность создать гораздо менее лирический образ странствующего энтузиаста, чем это сделано театром. В исполнении Азарина он насыщен человеческой теплотой, печальной лирикой одиночки, обреченной на непонимание, здесь театр снова вспоминает свое прошлое, когда тема добра была единственной, которую играли его актеры во всех ролях своего репертуара. «Добрые чувства» исходят от Чудаком в зрительный зал. Они поднимают его в глазах зрителя на ступень идеального, безупречного образа, не вскрывая в нем его классовых признаков. Это опять-таки человек «вообще».

В противовес Чудаку остальные персонажи, составляющие среду, в которой действует Волгин, трактованы театром с большой долей схематизма, с подчеркиванием в них отрицательных черт. Специфической жесткостью, гримом, повадками в них выделяется глупость, недалекость практиков, внутренняя бессодержательность.

Не нарушая бытового правдоподобия фигур, театр тем не менее умело вводит в бытовой образ гротесковые черты, еще больше подчеркивающие отрицательное в этих характерах.

В «Чудаке» драматург приоткрывает для 2-го МХТ выход из того тупика, в котором так долго находился этот театр. «Чудак» помогает театру, еще оставаясь на путях известной преемственности в творческой биографии, без катастрофического разрыва со своим прошлым, по-новому осознать революционную действительность и найти в ней для себя место.

Борьба театра с драматургом и с новой тематикой возобновляется в «Светите, звезды».

Здесь традиционная трагическая тема МХТ II воплощается в образе старого студента Антонио. Только неизжитой верностью театра своей давнишней теме, своему пессимистическому мировоззрению можно объяснить то, что мелкий эпизод в пьесе, притом эпизод скорее комедийного характера, занял в спектакле такое большое место и вырос в самостоятельную трагическую новеллу.

Бегло рассказанная история о чудаковатом студенте, наказанном за свою склонность к любовным приключениям на бульваре, неожиданно приобретает под опытными руками театра смысл «извечного» столкновения мечты и реальности, Дульсинеи и Альдонсы.

Насмешка автора над поисками Антонио идеальной женщины поворачивается в интерпретации театра трагической стороной. Найденный идеал в лице таинственной незнакомки показывает несчастному студенту ироническое лицо смерти и гниения.

Театр с большим темпераментом и тщательностью разрабатывает центральный эпизод Антонио с его гибелью в финале. Он создает мрачный, тускло освещенный интерьер с уходящей вниз лестницей черного хода. Он окружает Антонио пошлыми масками мещанского быта. Они отступают его со всех сторон и, наконец, черной тенью приходит к нему смерть, «мечта» с сифилитическими язвами на лице. Нужно удивляться

той настойчивости, с которой театр ищет и находит малейшую возможность вернуться к своей излюбленной теме. Но этот эпизод, чрезвычайно показательный для МХТ II, все-таки остается в «Светите, звезды» только эпизодом, хотя и несоразмерно выросшим в постановке.

Рядом с душным миром погибающего Антония, рядом с масками мещанского быта идет жизнь советской вузовской молодежи с ее трудностями, достижениями. Этой главной темы пьесы театру не удастся преодолеть. Она остается стержневой в спектакле и определяет его основное звучание²⁷.

Несмотря на отдельные попытки театра выделить из общего числа персонажей того или иного трагического героя, драматургический материал выходит победителем из этой борьбы. Впервые на сцене МХТ 2-го в этом спектакле зазвучала тема о коллективной воле рабочего класса, созидающего жизнь, переделывающего мир. Впервые вместо «добрых» и «злых» людей театр стал различать своих персонажей по классовому признаку. И самое разрешение драматического конфликта идет по пути принятия жизни, оптимистического взгляда на будущее.

В этом смысле «Светите, звезды» – серьезная победа крупной социальной темы над обычной темой 2-го МХАТа. Но не следует преувеличивать ее значение.

И «Чудак», и «Светите, звезды» во многом только вынужденная уступка со стороны театра. Это – далеко не окончательный поворот театра на путь служения подлинным задачам революции, подлинным целям рабочего класса. МХТ 2-ой пока что делает только частичные отступления от своей позиции, притом компенсируя себя частичной переделкой и приспособлением материала. Театр не сдает своих идейных позиций.

После «Чудака» он создает «Петра» – один из самых своих мрачных спектаклей, проникнутых отчаянием гибнущего индивидуалиста. После «Светите, звезды» театр выпускает «Нашествие Наполеона» – тоже спектакль, целиком лежащий в традиционной линии театра.

Дорога от враждебного одиночества, от активной оппозиции к попутничеству в революции МХТ II только начата. Прошлое еще тяготеем над ним слишком тяжелым грузом.

Театр должен быть сдвинут более решительно со своих позиций. И эта задача прежде всего падает на пролетарскую драматургию, должностную взорвать мировоззрение театра, направить его творчество по здоровому руслу, отвоевать его сцену, его художников для искусства рабочего класса²⁸.

Стенограммы выступлений на производственном совещании труппы МХАТ 2-го Творческий метод МХАТ 2-го

Тезисы по докладам творческого метода МХТ 2²⁹.

1. Оценка и отношение к той работе, которая проводится по созданию единого творческого метода, организационная часть и методы ведения работы.

2. Истоки метода и отношения к ним. Станиславский, Сулержицкий, Вахтангов, Чехов.

3. Революционная современность в идеологии художника и его творческого метода.

4. Сознательное и бессознательное в творчестве актера. Доминирующее значение сознания над бессознательным.

5. Игра от образа и от себя.

6. Сценический образ и его построение внутреннее и внешнее.

7. Внутренняя и внешняя техника (партитура образа). Единство содержания и формы образа. Средства выражения: звук – речевая мелодия, тембр, характер, артикуляция, жест, ритм, темп, стиль как средство выражения для замысла и сути образа спектакля. Творческое отправное состояние и состояние образа.

8. Способы возбуждения фантазии.

9. Этапы репетиционного процесса и индивидуальное пребывание в нем.

10. Образ, типаж, амплуа, натура (перевоплощение в образ и отношение индивидуальности актера в образе).

11. Бытие актера во время игры образа на публике.

12. Терминология.

13. Ансамбль спектакля как результат единого творческого метода и высокого качества проработки всего материала.

14. Эксперимент в творчестве актера.

15. Лицо театра, целеустремленность, идеологическое направление и специфика его художественной окраски.

Анализ пройденного пути и перспективы.

Режиссерский раздел.

1. Режиссер как единая творческая воля, организующая все элементы спектакля; актер, драматург, художник, музыкант.

2. Режиссер и автор.

3. Степень произвола режиссера по отношению к автору.

4. Лицо театра и репертуар.

5. Лицо театра и эксперимент.

6. Режиссер и стиль актерского исполнения.

7. Режиссер-творец, режиссер опыта, режиссер-докладчик, режиссер-педагог.

8. Режиссер, постановщик, педагог.

9. Творческое возникновение постановочного плана спектакля и момент его фиксации.

10. Творческий эксперимент режиссера.

11. Роль режиссера при выпуске спектакля на публику.

12. Отношение режиссера к лицу театра.

13. Должен ли режиссер только вскрывать авторскую идею или самостоятельно давать свою композицию спектакля, исходящего из единого принципа для спектакля, основанного на творческом лице театра.

14. Ансамбль как единый принцип постановки спектакля, исходящий из творческого лица театра.
15. Репетиционный метод.
16. Вскрытие идеи пьесы, творческий подход к форме, результат – постановочный план.
17. Работа режиссера с художником и музыкантом.
18. Работа с автором, поиски литературного стиля в звучании спектакля.
19. Работа режиссера с актером, сотворчество, педагогика, контроль, взаимоотношения.

Доклад Б.М.Сушкевича³⁰.

20 января 1932 г.

Говорить только о методе на сегодняшний день я не могу. Я должен начать с истории метода, главным образом потому, что метод художника, метод большого коллектива – никак не может приниматься как нечто законченное, как нечто закономерное и неизблемое, которое найдено раз и на всю жизнь этого художника, на всю жизнь этого коллектива должно быть неизменно, чтобы только этим работать, ничего не ища.

И художник, и метод слагаются в связи с действительной жизнью. Влияние действительной жизни, действительных обстоятельств жизни не может не оказать влияния на метод каждого художника, не могло не оказать влияния и на метод МХТа 2-го, имевшего за свою 20-летнюю жизнь чрезвычайно разнообразные моменты, жившего в очень разные эпохи.

Театр начался в 1913 году. Время глубокой предвоенной реакции. Театр 3 года существовал в обстановке мировой империалистической войны, театр 14 лет существует во времена революции, во времена ее сдвигов, ее движений, каждый день, каждый год дающих новые задачи каждому работнику, ставящих новые задачи всему художественному коллективу. Необходимость говорить о путях театра вызывается еще появлением в 5/6 номере «Советского театра» статьи тов. Алперса, статьи, я бы сказал, серьезной, статьи значительной, статьи, пытавшейся подойти к театру, к его методу именно с точки зрения историка, с точки зрения определения путей нашего театра. Но должен сказать, что, к сожалению, эта статья имеет ряд неточностей, исправить которые я считаю для себя необходимым.

Первая ошибка тов. Алперса – это склонность к штампам в определении. Определить, это значит дать термин. Существует штамп по отношению к нашему театру, приблизительно по такому логическому развитию: идеалистический театр душевного реализма. Вывод: идеалистический театр душевного реализма – МХТ II. Основная ошибка – тенденциозно взята мысль доказать, что МХТ II во всю свою историю жил теми законами и теми методами, которые характерны для первого года его развития. Отсюда ряд уже неверных положений, ряд анахронизмов, ряд неверных группировок по пьесам: соединение пьес разных периодов, разных направлений, разных целей в одну группу, для того чтобы

удобнее было провести данную мысль. Откидывание ряда пьес, не упоминание их, потому что наличность этих пьес мешает проведению той тенденциозной мысли, которую берет тов. Алперс. Отсюда в некоторых случаях слепота: не видит того, что в действительности есть на сцене, отсюда есть глухота, когда не слышит, что происходит в театральном зале во время того или другого спектакля, потому что то, что происходит в театральном зале, противоречит положению, которое дает тов. Алперс. Все это в отдельных моментах, говоря о построении нашего метода, я буду указывать.

Начнем с самого начала – начала нашего театра. Начало 1-ой Студии, по Алперсу: «Л. Сулержицкий, создавая Первую студию, откровенно полагал цель нового театра в пропаганде совершенствования человеческой личности. Он открыто отводил театру служебную роль, рассматривая его как средство духовного перевоспитания своих современников» (Б. Алперс. Творческий путь МХТ 2-го. – «Сов. Театр», № 5/6). И дальше: «Первая студия МХАТ была организована не как профессиональный театр, но как содружество, братство людей, исповедующих одни общие идеи, ставящих в своей деятельности цели, лежащие вне границ искусства театра как такового. В студии осуществлялся принцип религиозной секты. Участники ее подбирались главным образом не по признакам профессионального мастерства, но по условиям единства мироощущений, единства душевной настроенности и моральных норм» (там же). Правда, в следующем столбце уже имеется противоречие: когда он говорит о том, что Студия очень хорошо овладела методами театра, он пишет: «Это облегчалось тем, что большинство ее участников, основные ее кадры, пришли в Студию уже сложившимися актерами, имевшими за собой длительный сценический опыт и к тому же прошедшими школу Московского Художественного театра» (там же). Как будто тут есть профессиональные признаки.

Давайте расскажем, как было в действительности. Два момента на большом протяжении времени явились толчками для создания студии. Первый относится к 1908 году – это перемена в МХТе способа набирать себе сотрудников. МХТ I в прежнее время набирал сотрудников коллективно: собиралось 20–30 экзаменующихся, им говорили: «Сыграйте пожар», – и режиссер смотрел, что играли. «Ага, кто-то проявил инициативу – с ведерком выбежал, значит, есть, возьмем. А если инициативы не проявил, но имеет достаточный рост, а нам нужны рынды – возьмем в рынды»³¹. Считали, что эти сотрудники никакой роли в жизни театра играть не будут. И действительно, они назывались общим названием того, кто ими управлял. Сначала были жаровцы, потом соловьевцы, мазолевцы и т.д.

В 1908 году начали принимать по конкурсу индивидуальному, начали предъявлять требования уже художественной индивидуальности, художественного материала, т.е. то, что раньше делалось только при приеме в школу Художественного театра. В этот же год Художественный те-

атр решил открыть так называемое филиальное отделение. Была труппа, были артисты филиального отделения. Это название сохранялось в течение 5-ти лет. Правда, это филиальное отделение не сыграло ни одного спектакля, никакого филиального театра не было, но труппа филиального отделения была. В нее вошли актеры, кончившие Филармонию, кончившие курсы Малого театра³². Так вот появление новых кадров в труппе Художественного театра, появление новых кадров и по линии филиального отделения, и по линии индивидуального отбора с громадным конкурсом (принималось 4–5 человек, а на конкурсе проходило 300–400), вы понимаете, как трудно было туда попасть? Это один из первых мотивов того, почему впоследствии, через 5 лет возникла студия. Но это второстепенный мотив.

Основной мотив тот, что после болезни (тиф) К.С.Станиславский приехал в МХТ со своей системой³³. Явилась впервые «система Станиславского». Но, как типично для судьбы каждой системы, каждого изменения метода в уже сложившемся организме (а Художественный театр к этому времени сложился, имел уже 12-летний стаж, уже был знаменит, с актерами, привыкшими работать по каким-то навыкам, полученным от Станиславского, от Немировича-Данченко), когда появилась новая система, которая как бы требовала переучки, она была встречена враждебно. «Система Станиславского» в момент ее возникновения в Художественном театре не была принята основной труппой театра. Станиславский, искавший возможности провести свою систему в жизнь, начал искать, с кем ее провести. Группа молодых актеров, желающих играть и не играющих или играющих случайно роль в год, естественно, пошла навстречу мысли о создании студии. Вот что послужило основанием к созданию студии Художественного театра.

Что же особенное было в творчестве этой студии? Первой особенностью был репертуар. В репертуаре первых лет мы видим: «Гибель 'Надежды'», «Праздник мира», «Сверчок на печи» и спектакль последнего периода «12-я ночь»³⁴. Эти спектакли имеют одну своеобразную особенность. Это репертуар с темой маленьких людей, маленьких чувств, отсутствия страстей и масса теплоты. Тепло все: теплые, приятные люди, теплые, тонкие переживания, теплые, тонкие душевные ощущения, никакого внешнего приема, отсутствие какого бы то ни было приема, все – как в жизни. Снято все, даже основное звучание: звучит только как в комнате, для чего создана соответствующая обстановка, – гениальный режиссерский трюк Станиславского. Для того чтобы это могло дойти, он создал обстановку, которая заставляет недосматривать, что актеры не очень еще понимают то, что они делают. Отсюда – маленькая комната, отсутствие ramпы, отсутствие возвышения, зритель приходит в дом, где происходит действие. Вы понимаете обстановку, вы понимаете обилие этой теплоты в сугубо интимной обстановке. И прав Мейерхольд, давая рецензию о «Сверчке» в 14-м году (статья «Сквозь замочную скважину, или Женщина или подушка»³⁵). Студия показывала как бы подлинную жизнь, подсмотренную сквозь щелочку двери, сквозь замочную скважину.

Что же основное в технике в этот период? Говорилось: сколько тончайших переживаний, аффективных чувств, интуиции! Для меня большой вопрос: если это интуиция режиссера, то – может быть, но вряд ли это интуиция актеров. Откуда же такая интуиция на такие тончайшие вещи у тех неискушенных молодых людей, которые участвовали? Иногда мне кажется, что это не интуиция, а что-то похожее на обучение глухонемых говорить. 200–300 репетиций говорились – от боязни – шепотом. Наконец-то создалась величайшая техника, техника, вытренированная во всевозможных обстоятельствах. Удача Студии. Репертуар составлялся с такой темой, как я говорил, темой, нужной для этого этапа обучения.

Составлялся репертуар не в плане производства, как мы делаем сейчас, а весь план создавался инициативой режиссера. Не говорили, что в этом году мы должны поставить ту или другую пьесу, а приходил Болеславский и говорил: «У меня есть пьеса такая-то – «Гибель ‘Надежды’», Константин Сергеевич, разрешите поставить». Константин Сергеевич подписал роли; пьеса идет. Вахтангов приносил «Праздник мира». Мне Сулержицкий сказал: «Есть интересный отзыв о «Сверчке», поставьте», и я начал ставить. Вахтангов освободился от «Праздника мира», принес «Потоп».

И вот этот случайно составленный репертуар, утвержденный Станиславским по инициативе отдельных режиссеров, имел в этот момент чрезвычайный успех, благодаря условиям действительности: войны, развившейся для всех нас внезапно. Чувствовалось в предыдущие годы, что что-то будет, уж очень все тихо, но что будет война в 14 году, я уверен, что никто из нас не мог сказать и никто об этом не думал. Не зря многие из Художественного театра застряли за границей в момент объявления войны³⁶. Война, растерянность. Художественный театр считает, что война должна кончиться очень быстро, выносит даже постановление – год не играть, пока пройдет война. В результате открывают сезон возобновлением «Горя от ума», 5 ноября³⁷. Студия заканчивает работу по «Сверчку», но не может выпустить спектакля, потому что нет костюмов. Костюмы дает МХТ, который выпускает «Горе от ума», и нужно подождать³⁸.

В это время что мы видим в театрах Москвы? «Позор Германии», «Король, свобода и закон», инсценировка миниатюры Мопассана³⁹, т.е. пьесы шовинистического стиля, пьесы, кричащие «долгой Германию». И в этот момент является «Сверчок». Там человеческие сердца. Невероятный успех. В одну ночь студия делается знаменитой. Удача – удача неосознанная, явившаяся ответом на давно задуманную работу. То же самое происходит и с «Потопом». Звучание «Потопа» во время следующих этапов войны, когда люди под влиянием войны менялись, когда люди под влиянием войны начали колобродить, искать спасения, тогда является «Потоп». Опять удача – удача совпадения пьесы с настроением общества, которое тогда наполняло театр.

Сейчас считаю нужным коснуться как раз в связи со статьей тов.

Алперса одной легенды, которую повторяет Алперс, – легенды необыкновенной душевной близости, необычайной спаянности, легенды необычайной художественной дисциплины 1-ой Студии Художественного театра. Я понимаю, откуда легенда рождалась, – в маленьком зале замечательные тонкие чувства. Конечно, так обращаться друг с другом на сцене могут только люди, очевидно, и в жизни так же живущие. Категорически утверждаю, что более низкой дисциплины не было ни в один период существования нашего театра, чем в период 1-й Студии Художественного театра с самого начала. Факты? Из каждых 10-ти спектаклей «Сверчка» всегда на 8-ми безобразный смех. Смех первачей! Вспомните, как было в спектаклях, вспомните скандалы, которые были почти на каждом спектакле, и удивительно, что зрители, сидящие от сцены так же близко, как вы от меня, этих безобразий не замечали⁴⁰. На втором спектакле гастролей в Ленинграде⁴¹ уже был страшный скандал, потому что основные исполнители мужских главных ролей так смеялись на сцене, что это переходило возможности безобразия. А удалство Б[олеславского], который, видя в том великолепное богемство, ухарство актера, не мог выйти на спектакль, не выпивши, иначе, мол, нервы не выдержат, и допился раз до того, что слова не мог сказать на спектакле. Уже не говоря, что Г.М.Хмара сморкался в костюм партнера на всех спектаклях. И был худший случай, когда Хмара не дошел до уборной для естественных надобностей – и сделал это за кулисами.

Что же было в дисциплине внешних отношений, что же? Это было содружество людей, идейных людей, это была религиозная секта? Вспомните все, кто был в эти годы, вспомните бесконечные розни товарищей, бесконечные выяснения отношений, вспомните уход от нас Сулержицкого – потому что работать с этими людьми невозможно. Вспомните, что Сулержицкий говорил почти про каждого из нас. Вспомните, наконец, так называемую вечеринку, на которой уже в год смерти Сулержицкого М.А.Чехов так копировал Сулержицкого, говоря на смех про него вещи, которые рисовали Сулержицкого как полную беспринципность, лакейство и т.д. Вспоминаю, как В.В.Лужский, сидевший рядом со мной, после этого номера встал и ушел: «Не хотел бы я работать с вами, жестокий вы народ!» Считаю необходимым это сказать, потому что оглядку на это время, существующее как легенда, я считаю вредной легендой⁴². Как вы видите, эта воинственная секта, борющаяся за обновление мира, в сущности говоря, была группой людей, хотящих играть, – это естественно, молодо, и это было в ней основное. Думаю, можно сказать, что за исключением очень небольшого количества лиц, не больше 5–6 человек, были люди даже без мысли о том, что из этого места для игры выйдет когда-нибудь театр. Пример: Болеславский, один из идеологов студии, в первых пяти постановках играет один раз⁴³. Почему? Потому что играет в МХТе⁴⁴. При всяком намеке кому-нибудь сыграть, получить роль, берет роль во МХТе, потому что там игра настоящая. Если там играть нельзя – сыграем в Студии. Возьмите списки: 90, 80, 100 человек, участвующие

в спектаклях Студии. Да все, кому нечего было играть в Художественном театре, не прочь были играть в 1 Студии, совсем в нее не входя, жизнью ее не интересуясь. Вспомните, что у нас был в актерах и Массалитинов, и Знаменский, и Стахович – просто место для игры. Вот начало 1-й Студии – без мысли о возможности ее создания, и сейчас трудно говорить, что было бы, если бы жизнь поставила перед Студией другие задачи.

Но все же, что делает Студию для нас такой чистой, такой дорогой и такой привлекательной, почему все-таки теперь, через много лет я, не смотря на всю ту обстановку, о которой я вам сейчас говорю, я о ней так вспоминаю. Может быть, свойство старости больше любить свою молодость, но думаю, меньше, а главное – *Сулержицкий*. Не прав Алперс, когда он говорит, что Сулержицкий – это такой бесплотный, безжизненный непротивленец. Верно, Сулержицкий был толстовцем, верно, что он был вегетарианцем, но Сулержицкий непротивленцем никогда не был.

Сулержицкий свои убеждения умел доказывать жизнью. Ради своих убеждений он был сослан в Кушку⁴⁵, он находился ряд лет под надзором полиции, он был нелегальным и, будучи нелегальным, перевозил духоборов, но это он делал как созидатель, он был и капитаном, и организатором, и водителем, и успокоителем всей этой массы, оторванной от земли и уехавшей от царизма искать новую родину⁴⁶. И Сулержицкий в основе своей был радостный энтузиаст жизни, и роль Сулержицкого в нашей жизни, в жизни Студии, это роль мастера радости жизни. Вспомните все вечеринки, вспомните все праздники, которые были в студии, до какого импровизационного веселья они доходили, и первым в этом веселье был, по Алперсу, человек-непротивленец, стремящийся только к проповеди духовного величия, – Сулержицкий.

Чему учил Сулержицкий и что осталось на всю жизнь нашего театра? Он учил «коллективу». Все законы коллектива, может быть, не воспринятые во времена Сулержицкого, остались основными для нашей жизни, и эти законы мы до сих пор повторяем каждый, каждый день. В театре нет неважного дела, каждое дело в театре – самое главное. Основное в театре – внимание к каждому человеку. Работа каждого человека – работа всего театра. Работа всего театра – работа каждого человека. Эти основные законы коллектива, это тот порядок, тот вклад, который оставил нам Сулержицкий, вот почему Первая студия ассоциируется с Сулержицким, и несмотря на всю тяжесть отношений, которые были, это осталось в нашей памяти как прекрасная страница нашей жизни, но это потому, что так прекрасен был Сулержицкий.

Что же характерного в методе в тот момент? Аппетит к содержанию. Содержание, содержание, содержание до полутона, до вздоха, и отсутствие формы до отсутствия даже звучания. Вот, в сущности говоря, то, что вынесено в этот период – техника внутреннего содержания, отсутствие всякой внешней техники.

Наступает второй период. Сулержицкий уже начинает уходить от нас. Последний год его, в сущности говоря, нет. Он кончил работать в

15-м году (умер в 16-м). В 16 году мы его видели больным в первой половине сезона несколько раз, – активно уже не принимавшим участия, во второй половине сезона мы видели его один раз. Но здесь опять, вероятно, не осознанно, но под влиянием происходящего вокруг является тяга к новым темам. Тема маленьких людей, тема теплоты уже перестает удовлетворять. Что мы видим? Мы видим уже следующие заявки: «Дочь Иорио», «Балладина» и моя «12-я ночь»⁴⁷, причем она давалась на выбор в составе трех пьес: «Униженные и оскорбленные», «Снегурочка» и «12-я ночь». Константин Сергеевич сказал: вы необыкновенно веселы на вечерах, нужно это перенести на сцену. Возьмите «12-ю ночь». Для этого репертуара уже характерно стремление к другому звучанию темы, уже стремление к патетике, уже стремление к романтике, и, что чрезвычайно характерно для этого периода, – неудача этих попыток. Почему неудача?

Да потому, что новое содержание начали делать старыми приемами переживаний, старыми приемами нахождения этих новых тем, не имея еще никаких форм для внешнего их выражения. Намек на театрализацию в «Балладине» был. Вспомните ночной спектакль «Балладинь». «Балладина», поставленная Болеславским уже в театральных тонах, и так и не выполненная, потому что К.С., выкинув театральность, повел спектакль по линии исторического спектакля⁴⁸. Дальше сделана была попытка звучания иного. Я говорю о последнем акте «Дочери Иорио»⁴⁹. Серафима Германовна [Бирман], игравшая плакальщицу, впервые исполнила на сцене то, что я называю приемом – мелодия на сцене. Это же исполнил Болеславский, играя главного судью, не помню как, но взял какое-то другое звучание. Все эти попытки были сняты К.С.: «Вы играете оперу, где же переживания, где отношения?» Очень характерный момент.

Революция 17 года застала нас на окончании работы спектакля «12-я ночь». «12-я ночь» прошла 30 декабря по новому стилю⁵⁰, т.е. через полтора месяца после революции. Так что утверждение Алперса о том, что студия, испугавшись революции, быстро загримировалась веселым развлекательным спектаклем для того, чтобы собрать силы, вряд ли верно, – тут только совпадение. Пьеса работалась с 15-го года. Шла в 17-м году. В 15-м году вряд ли мы, работавшие, предвидели революцию и то, что нам нужно будет испуг перед ней спрятать под веселую маску шутов «12-й ночи».

Революция. Первые годы, суровые первые годы военного коммунизма, годы разрухи страны, поставили новые вопросы перед театром. И поставили первый вопрос – кто за кого? Первый раз крепко ставший вопрос – кто здесь, кто по ту сторону баррикады? Этот год характерен рядом уходов⁵¹. Это первый вопрос, поставленный революцией. Многие из труппы ответили тем, что они не здесь. Они и до сих пор за рубежом. Второй вопрос, поставленный революцией, дал новые экономические отношения. Художественный театр, до сих пор имевший студию в своем составе, под влиянием революции начал искать способы сокращения своего бюджета. Отсюда отделение студии от Художественного театра. Студии

Художественного театра предложено было быть самостоятельной, как теперь говорят, хозрасчетной единицей. Второе положение; вторая группа слабых: есть два коллектива – Художественный театр и начинающаяся 1-я студия. Куда идти? Ясно, туда. И мы имеем отход другой большой группы в I МХТ⁵².

Правда, часть потом, в следующие годы, вернулась. Надо сказать, что в этот год студия потеряла около 15 исполнителей, игравших главные роли, и она все-таки продолжала жить. Почему? Да потому, что именно эти годы и спаяли студию, эти годы спаяли коллектив, и эти годы являются характерными – именно первые годы революции являются характерными для создания и художественной и профессиональной дисциплины нашего театра.

Еще было одно обстоятельство, сыгравшее большую роль в решении метода – это первая общественная нагрузка. Театр не мог оставаться только в маленьком помещении, он должен был выйти к новому зрителю, появившемуся тогда. Появляются спектакли в театре Совета рабочих депутатов, теперешнем Экспериментальном, тогда называвшемся бывш. Зимина⁵³. И вот шептуны, игравшие только в маленьких комнатах, на расстоянии до 1-го ряда, должны были выйти со своими спектаклями в этот громадный оперный театр. И представьте себе, после срыва 2–3 спектаклей, они зазвучали. И вот эта задача, поставленная жизнью, – звучать, должна быть отмечена чрезвычайно важным этапом в жизни нашего театра. Мы обслуживали, в сущности говоря, не один, а полтора театра, т.е. мы играли в I МХТе, где часть труппы, оставшаяся за границей, поставила театр в чрезвычайно тяжелое положение, и чтобы театр мог существовать, должна была быть помощь, помощь изнутри. И вот мы, обслуживая свое помещение, кроме того, три-четыре спектакля в неделю играли всегда в I МХТе, уже с обязательностью звучания⁵⁴. Первый МХТ и студия все время теряли людей, непрерывно в течение этих лет. Кончая эту главу, опять хочу отметить, что самое характерное для этого момента построения метода: зазвучали.

Следующий организационный период, имеющий имя «Вахтангов», – *лицом к жизни*. Что это было в практической жизни? Это были мечты, большие мечты художника безграничной фантазии, мечты о театре для нового зрителя. О театрах, где идут спектакли всех театров, лучшие спектакли всех театров. У него в документах даже есть недельный репертуар этого будущего театра⁵⁵. Причем, участие здесь не только обязательно для каждого театра, но и премия театру, который пустили сюда играть. Что значит лицом к жизни? Лицом к действительности, лицом к революции. В чем искал революцию Вахтангов? Раньше всего в своем деле, раньше всего лозунг: «лицом к жизни» осуществлялся «лицом к своему производству», лицом к исканию революционного звучания того, что оно должно делать. В чем это выявилось? В новых темах. Старая тема «Чудо св. Антония», поставленная раньше, задолго раньше в 3-й студии, в плане душевного реализма, в этом году является как воинственный

спектакль, направленный против мещанства⁵⁶. Вторая тема – царизм, от которого только что отошли («Эрик»), и, наконец, третья тема, которая не могла не волновать Вахтангова, – это антирелигиозная тема («Архангел Михаил»). Вахтангов провозгласил впервые – не переживание, а определенная форма. Нельзя играть, не говоря о выразительных средствах. Нужно развивать выразительные средства, нужно искать форму. Это первое прозвучавшее слово о форме, конечно, имело ошибки. Основная ошибка та, что форма отделялась от содержания. Вахтангов на этом этапе говорил – ищите содержание так же, как работали до сих пор, ищите, а я приеду, я найду форму и поставлю в какой угодно форме содержание. Мысль, конечно, неверная. Дальнейшая ортодоксальная мысль, что форма для каждого спектакля должна быть специфической, настолько специфической, что каждый спектакль должен требовать своей студии, надо 3–4 года тренироваться на приемах выразительности, нужной для этой формы, потом с этой вытренированной группой в специальной студии ставить спектакль. Мысль тоже неверная, потому что достижения формы являются достижениями всего коллектива, и дело коллектива уметь выбирать пригодное и искать новое выражение в каждом новом спектакле.

«Эрик» является первым в нашем театре спектаклем режиссерского плана⁵⁷. И в этом ходе к форме спектакля мы начали с режиссерского плана, не имея в плане актерской игры. Какой был режиссерский план? Разбивка на три группы; группу умершую, группу живую и группу Эрика и Персона, которые между этими двумя группами не могут найти себе место в жизни. Внешнее разделение, особенно, когда оно было поднято и внешним приемом, давало странный вид спектаклю: сцена Монса, игравшаяся со всеми деталями реалистично, и рядом – условная установка дворца Эрика. И естественно, что, идя по новому пути, против старого, хотелось Вахтангову взять самое левое, отсюда – странно окрашенные лица, странно построенные мизансцены, потому что левым тогда казалось то, что было, в сущности говоря, порождением реакционных годов – модернизм. Левое искусство тех лет корни свои имеет в 13–14 году. Почему-то в первые годы революции это искусство принималось как самое революционное.

Отсюда этот уклон как бы в левизну, за что нас упрекали, что мы не идем по [пути] Художественного театра.

Таким образом, характеризуя «Эрика» в истории нашего театра, я должен сказать, что это было первым революционным спектаклем студии. Первым выполнением Вахтанговым своего лозунга – «лицом к жизни», и неверно пишет Алперс, что это был очень выразительный спектакль отчаяния театра. «В этом спектакле на подмостках студии, ничем не отделенных от зала, метался и кричал не актер, надевший на себя театральный костюм. Игра Чехова в роли Эрика уже не была искусством. Тот истерический вопль, от которого раньше предостерегал Сулержицкий своих учеников и который с невероятной силой прозвучал в этом спектакле, не оставлял сомнений относительно дальнейшей судьбы этой

линии театра. Действительно, голос актера в этой роли достигал большой силы и высоты. Он приближался по силе своего звучания к жестоким и смелым голосам революционной эпохи. Но в нем слышалась не членораздельная речь, а животный вопль раздавленного человека» (там же).

Действительно, Чехов кричал на первых спектаклях, но кричал потому, что не умел играть тогда трагических ролей, а хотел их играть. И это неверие в свою выразительность в этом новом для него амплуа и выявило, что на первых спектаклях действительно крика было много, а когда научился, то это ушло, и если бы Алперс смотрел Чехова в последующих спектаклях, то он бы удивился, как Эрик тихо говорит. (С МЕСТА. Он никогда не смотрел вообще «Эрика».)

Следующий этап работы «Архангел». Антирелигиозная тема. Что характерно в этом спектакле? Если спектакль «Эрик» режиссерской формы, режиссерского плана, то «Архангел» – спектакль *первых актерских приемов*. Впервые заявлено было постановочной группой и Вахтанговым как исполнителем главной роли (я и автор Н.Н.Бромлей) об искании выразительных средств. Появился ритм как способ выражения, появилась артикуляция, как способ выражения – три основы, которые остались на всю дальнейшую творческую жизнь театра. Найдено звучание массы в этом спектакле, которое после этого ни в одной постановке повторить не удалось. Спектакль имел неудачу как результат естественно тянувшейся внутри театра борьбы. Часть театра, и большая его часть, уже вообще боролась против новой формы, которая уводила от приятной, удобной знакомой теплоты. И если борьба во время «Эрика» шла главным образом по той линии, что нас делают «Камерным театром», то борьба вокруг «Архангела» была против темы, как бы непристойной для театра. И так как после болезни Вахтангова центральную роль начал играть Чехов, протестовавший до сих пор против этой темы, то он в спектакле сыграл роль хорошо, но исказил пьесу⁵⁸. Пьеса написана на тему единства добра и зла, это основная тема. Чехов разделил эти темы и, осудив героя, сделал его носителем зла. От того звучание пьесы, мысль пьесы не дошли до зрителя.

Погубило еще помещение «Альказара»: антракты в 45 минут. Вторая ошибка еще и моя. Если в «Эрике» форма еще искалась отрывно от содержания, то здесь я в форме пошел с отрывом от автора. Пьесу, написанную ясно из времен Средневековья, я дал во фраках, и, к сожалению, ошибку понял очень поздно. Понятно, что левым казалось все очень странно. Отсюда мы, играя антирелигиозную тему, ища каких-то внешних революционных признаков, говорили, что пьеса идет через 25 лет после нас, и отсюда фантастические костюмы. Художник, сделавшийся создателем и владельцем города, положение, явно никак не возможное в наше время, возможное в Средневековье, хозяин чудотворной статуи, его вассалы и, наконец, меч, с которым не расстанется главный герой, – все это никак с фраком не связывается.

В чем значение Вахтангова? Его лозунг – лицом к жизни. Он поднял

борьбу в театре. Вахтангов создал эту борьбу и этим двинул театр. Вахтангов провозгласил форму, Вахтангов провозгласил закон «оправдания формы», который, в сущности говоря, до сих пор является основным в нашем театре. Вахтангов вызвал борьбу, не мог он не вызвать и реакцию. Вахтангов был нужен для нашего театра, может быть, больше, чем кто-либо другой, потому что двинуть дело мог в данный момент только он и его авторитет, выросший в эти годы, его одаренность, его фантазия – могли победить театр и повести за ним. Я не знаю, на какой высоте был бы сейчас театр, если бы был с нами Вахтангов.

Вахтангов умер. Реакция поднялась. Благоприятный момент: заграничная поездка со старым репертуаром перед старой публикой. Успех старого в театре, успех реакционного в театре⁵⁹, и логический вывод – после возвращения из поездки: долой основное, что было у Вахтангова, долой «Архангела». «Архангел» снят⁶⁰.

Дальше. Наступает следующий год – год растерянности. Вахтангов показал актерам, что новое есть. Никогда так не звучали актеры, как звучали они у Вахтангова, и Чехов в «Эрике» был новый после того, что он был до сих пор. Актеры увидели, что эти новые формы дают новый прием, дают новое для них звучание, дают им новый прием, дают им новые художественные краски, очень ведут их к росту. Год-два характерны своим растерянным, я бы сказал, топтанием, характерны страшным разномомом. Что в это время шло? «Герой» – натуралистический по существу и в невероятном оформлении Радакова, с такой левизной, что эти две части увязаться не могли. «Укрощение строптивой», сыгранный в традициях «12-ой ночи», но во внешнем приеме, во внешней установке, этот спектакль мог бы быть в Камерном театре. Дальше – «Король Лир», трагедия, прозвучавшая без патетики. Но явилось новое – впервые заговорили стихами и можно было понять, что говорят стихами. Это было уже достижение. Наконец, «Любовь – книга золотая». Спектакль, пожалуй, первый, который могу отнести к разряду развлекательной передышки. Почему передышки? Да потому, что второй год начался с полным отсутствием репертуара. Почему отсутствовал репертуар? Да потому, что сейчас же разногласия, начавшиеся раньше, разногласия, бывшие еще во времена Вахтангова, разногласия о движении театра вперед в этот период приняли свою очень большую остроту. В чем основные разногласия? Должен ли современный театр играть современные пьесы? Нет, он не должен, говорят. Театр должен играть только высоких мастеров. Все попытки говорить о современной пьесе кончались обычно так: «до следующего раза». Но те органы, которые имели неосторожность об этом заговорить – было ли это режиссерское совещание, был ли это расширенный художественный совет, – обычно не собирались для следующего разговора.

В этот период характерно собирание трупы. Начали возвращаться из I МХТа, кое-кто из-за границы, начали усиливать труппу, собирая актеров со стороны. Чем этот период должен быть отмечен в истории нашего театра, помимо его растерянности? Тем, что на всех постановках, как

они ни были разнообразны, применялись основные законы Вахтангова – если был аппетит когда-то к содержанию, то здесь появился аппетит форм. Уже в каждой постановке начинается искание новых приемов выразительности, все постановки, как бы они ни были в основе своей разнородны и разнообразны, но каждая дает ряд блестящих актерских побед, дает ряд блестящих актерских приемов.

Чтобы кончить этот период, мне нужно коснуться еще одного спектакля – это «Расточитель». Необычайно характерный спектакль, сыгравший огромную роль в фактической жизни нашего театра. «Расточитель» явился во второй год после Вахтангова⁶¹.

Спектакль, подведший итоги степени актерского мастерства на этот момент. Спектакль, поставленный почти без внешних форм, но спектакль, имевший в своем разрешении звучание двух элементов, очень сильно всегда у нас звучавших и до сих пор и после. Это сочетание патетики, в данном случае мелодраматической, и иронии – острокомедийного разрешения ряда фигур. Этот спектакль, поставленный всей основной труппой театра, показал такое сильное актерское мастерство, что, в сущности говоря, был последней каплей для создания МХТа II. На общественном просмотре этого спектакля говорилось: нельзя такой театр, нельзя такой художественный коллектив держать в «Альказаре». Итак, появился МХТ II⁶².

Раньше немного, за год приблизительно, произошли события во внутренней жизни театра, имевшие громадное значение на последующие 5 лет жизни театра⁶³.

Я не случайно создал как будто анахронизм – сначала рассказал о «Расточителе», потом говорю об этом, потому что новое влияние на жизнь театра, актерской действительности, новое направление театра как раз появилось позже, с переходом в это помещение – с 24 года. Я говорю о внутреннем перевороте, поставившем диктатуру Чехова. Если Вахтангов – лицом к жизни, то Чехов – отрицание жизни, отрицание современности. Основные разногласия, которые возникли в момент провозглашения чеховской диктатуры, шли по двум линиям: по одной линии, которая прошла потом через всю историю чеховского направления, – это борьба за тему.

Вторая линия – борьба за актера. Актер в понимании Чехова именно тот, какого Алперс приписывает толкованию Сулержицкого. Это носитель духовной свободы, деятельности не практической, а стремящейся ввысь, говорящей о роли духа. Затем Чеховым, с одной стороны, провозглашено единоначалие художественного руководителя, а с другой – упразднено единоначалие режиссера, узаконена обезличка режиссуры. Режиссер может творить только вкупе – в корне порочная для театра мысль, и мысль на практике осуществления не имевшая⁶⁴. Коллективная режиссура, в сущности говоря, была ширмой для единоначалия режиссуры Чехова. И уже на 4-й постановке этого плана явился термин «постановщик»⁶⁵. Что это создало в театре?

В основном плане разделена вся продукция театра на две резкие группы: продукция господствующего направления и продукция направления в лучшем случае терпимого, часто враждебного. В господствующем репертуаре традиция Вахтангова, приемы Вахтангова были уточнены таким генеральным [так!] актером, как Чехов, но что характерно по содержанию для спектаклей этого направления? «Гамлет», «Петербург» – спектакли, отрицающие жизнь, отрицающие влияние современности на жизнь, спектакли вне времени и вне нашей действительности, вне, если хотите, даже пространства – ряд занятий Чехова, имевших целью создать духовную личность актера. Должен сказать сразу, что основное здоровье [так!] коллектива приняло эти занятия актерски, т.е. взяло то, что может быть полезно для выразительных данных, и никак не идя за идеологией, бывшей в этих занятиях.

Второй репертуар «терпимый». Он разбивается тоже на три определенные группы: репертуар враждебный, репертуар компромиссный и репертуар, протянутый контрабандой. Враждебный репертуар: «Блоха», потому что это – Дикий⁶⁶. Я знаю, как выпускался спектакль, как не хотелось, чтобы спектакль прошел. Но спектакль победил, он остался. Второй враждебный спектакль – «Король квадратной республики», спектакль, трудный по теме, но поставленный в такие этические и моральные условия выпуска, что он мог иметь только ту судьбу, которую имел. Не хочется очень вспоминать об этом времени, но когда доходили до сообщения из театра предложения не посещать спектакль, когда художественный руководитель театра на генеральной репетиции демонстрировал свое возмущение и свое издевательство над этим спектаклем, пожимая плечами, когда публика аплодирует, ясно, что я, автор спектакля, крепко голосовал за снятие этого спектакля⁶⁷.

Второй репертуар – «компромиссный» – «1825 год», компромиссный по двум мотивам. Первый мотив – теплота, ничего страшного нет, хотя и революция, но очень далекая. Во-вторых, надо же чем-нибудь занять Сушкевича, дадим ему эту пьесу. Компромисс прошел. Наконец, спектакли, протянутые контрабандой. «Евграф». Вы помните, чего стоило провести этот спектакль, и вы помните, какое было отношение художественного руководства. Это был спектакль, выпущенный без присутствия художественного руководителя, хотя бы на одной репетиции. Художественный руководитель не был ни на одной репетиции, ни на генеральных, ни на премьере. Вернувшись в Москву, был на 5-м или 6-м спектакле, причем присутствовал только до известного момента, пока играли актеры, которые его интересовали. Сейчас смешно говорить об идеологической сущности «Евграфа», он, кстати, и запрещен. Но в то время, когда он шел, то, что на сцене появились персонажи действительности, что на сцене был комсомолец, – это была очень трудная вещь для тогдашнего управления театром.

Пересматривая старые рецензии, я натываюсь на то, что такой враждебный нашему театру человек, как Блум, пишет: «Но Художественный

театр 2-й двинулся вперед, у него на сцене появился живой комсомолец, театр идет к действительности»⁶⁸.

Вторая пьеса «Закат». Не удивляйтесь, что я называю ее контрабандой. Пьеса, между прочим, не мною принята и не мною проводилась, она была принята самим М.А., потом была поручена мне. Контрабанда была в трактовке спектакля. Я вел спектакль в сатирическом плане. Я вел спектакль по теме, давно нас волновавшей, как тема борьбы с мещанством.

Чехов говорил: нужно сделать, чтоб это были все прекрасные, любящие, замечательные люди. Отсюда – на принятии «Заката» в художественно-политическом совете единственный голос, выступивший против спектакля, был голос художественного руководителя театра⁶⁹. И мне в заключительном слове пришлось спорить только с художественным руководителем театра.

И вот тут есть вторая ошибка штампа тов. Алперса. Понятная ошибка. Все спектакли этого времени он стрижет под одну гребенку, и вполне естественно почему. Разве кому-нибудь в голову могло прийти, что спектакли этого театра в своей большей части являются враждебными художественному руководителю театра, тогда как художественные приемы идут из одного источника? Родоначальник и одного направления художественного, и другого – Вахтангов. И там, и там – развитие этих приемов. Внешние приемы совпадают. Но сущность борьбы, сущность отношений разная. И вот когда я читаю о спектаклях этой эпохи, я вижу, что это незнание дает Алперсу навязчивую мысль о единстве репертуара.

Дальше. Две группы, иногда три, иногда четыре. Все группы борются. Что происходит в театре? Как можно назвать эту эпоху в театре? Эпохой величайшего морального падения театра. Никогда не было в такой степени развито летунство, перебежка от группы к группе, никогда в театре не был в такой степени развит подхалимаж. Неизвестно – кто победит. Хорошо играть у Сушкевича, но неизвестно, что скажет Чехов. Идут на занятия к Чехову, а передо мной извиняются: сами понимаете, не пойти невозможно, и я говорил: «Да уж ладно, идите». Борьба разгоралась. Отсюда является желание что-то организовать, является выступление так называемой оппозиции, идеологически не имевшей никакого основания. Происходит объединение театра на борьбе с этой группой⁷⁰. На один момент. Этим счастливым моментом является постановка «Дела» объединенными силами, до сих пор борющимися, в этом чрезвычайно ценном в нашей жизни спектакле. Не потому, что он имел громадный успех, не потому, что он создал одну из лучших ролей Чехова⁷¹, он именно ценен тем, что относительно художественных разногласий на работе этого спектакля выяснилось, что их нет, что они создаются нарочно. Отношение Чехова к образу роли было такое: образ создается в космическом порядке, неизвестно когда. Ждут образа, где-то он есть, но говорить о нем нечего, но пробуют, ждут, когда образ явится. Когда он явится? Может быть, через 6 месяцев, может быть, через неделю – неизвестно. Но тут нужность работы заставляет Чехова работать пьесу в 2 месяца, и в ½

месяца создается одна из крупнейших ролей Чехова – работая методом Сушкевича. И вот это единство двух методов вскрывает, что нет сущности художественных разногласий, а есть другая, более глубокая сущность – разногласия, но с коллективом, которые привели Чехова к уходу из театра. Он ушел не потому, что в этот момент были разногласия, а потому, что здоровые желания труппы – идти вместе с жизнью – заставили Чехова понять, что в этом театре он работать не может.

Последняя компромиссная попытка прийти к современности: давайте поставим «Фрола». Что это за современная пьеса? Я не говорю о ее художественном значении, а вы можете себе представить, что в этой вузовской пьесе не только нет ни одного комсомольца и коммуниста, но в этой пьесе нет ни одной студенческой организации, в общежитиях студентов не должно быть картинки, которую могут принять за портрет вождя. У них есть только одни внутренности и скелет. И вот это было в конце концов последним моментом, подчеркивающим то, с чего я начал: Чехов – отрицание современности. Чехов – вне современной жизни, и из этой жизни он должен уйти. Что же в этой борьбе за создание репертуара, за создание линии, за создание нужного репертуара было внесено нового в наш метод? Если «Эрик» – первый спектакль, имевший режиссерский план, то в эту эпоху являются спектакли, имеющие уже *единый режиссерский прием* – единство, которое дает спектаклю стиль. Напомню эти спектакли: «Блоха» – определенный режиссерский прием, спектакль определенного стиля. «Король квадратной республики», «Петербург», «Дело», «Закат». Спектакли, имеющие, кроме формы, свой определенный стиль, рожденный единым режиссерским приемом, взятым на этих спектаклях.

Говоря об этом периоде, я не могу не напомнить одной своей биографической даты, потому что она имеет большое значение для всей моей дальнейшей работы. Представитель враждебной идеологии, ясно, что во всех предположениях репертуара я декларировался без репертуара, и объявленный репертуар на 24 год и на 25 год, на 26-й составлялся без режиссера Сушкевича. Я ставил. Жизнь требовала, чтобы я ставил. Я ставил очень быстро и очень много, но во всех декларациях составленного репертуара Сушкевича нет. Сушкевичу предлагается поставить «Юлия Цезаря» – постановка его в 27/28 году. Имея привычку всегда работать, естественно, я начал искать выход, и я выход нашел. В 25 году я начал заниматься педагогикой – я перешел в Цететис. И вот эта встреча с новыми задачами, эта встреча с новыми людьми, рожденными в иную эпоху, с иными взглядами и на современность, и на действительность, с иными требованиями, диктуемыми жизнью, также и в смысле темпов, заставили впервые меня свой практический опыт попытаться перенести на определенный метод, т.е. на определенную последовательность. Это заставило искать новые приемы не только в обозначении тех старых оставшихся не то что навыков, а элементов метода, который у нас есть, заставило искать и новый репетиционный метод. И должен сказать, что в дальнейшей моей

работе многое, что я сделал, что я предлагал, чем я пользовался в методическом построении спектакля, мною сделано благодаря этой счастливой возможности экспериментировать с 3–4 выпусками молодых актеров.

С чем же театр вышел из этого периода? Первое в режиссерском методе – с требованием стиля, в актерском методе – с овладением приемами мастерства, найденного в разных группах разными актерами, разными режиссерами, потому что весь этот период характерен появлением ряда новых режиссеров, до сих пор не работавших.

Именно в этот период начали работать и Дикий, и Бирман, и Смышляев, и Готовцев⁷². Разные режиссеры с разными актерами найдут ряд выразительных приемов. Впервые появляется термин: в одной группе сыграть наоборот, а другой группе – у меня. Искание парадоксального приема выразительности.

Итак, Чехов ушел. Театр стоит на пустом месте. В театре нет репертуара⁷³, нет лица, потому что время Чехова – это то время, когда театр подменялся Чеховым. Время Чехова, о котором говорят: «Вот когда мы установили качество нашего театра, вот куда надо равняться». Было ли это качество высоким? Разве можно говорить сейчас о качестве только с точки зрения его формального звучания? Разве можно говорить о качестве, двигаясь вперед при реакционном шествии назад, при шествии, пытавшемся затормозить движение всего коллектива? И если об этом качестве вздыхать и на это качество равняться, то этим самым обреч театр на стремительную гибель.

Итак, театр на пустом месте. Нет лица, потому что лицо театра – это Чехов. Друзья Чехова говорили: «Вы погибнете, нет Чехова, у вас больше ничего нет, нет репертуара, нет руководства, есть бесконечная борьба, ведшаяся все время в течение этих лет. Нужно выводить театр». И вот здесь я должен отметить роль следующего художественного руководства: технического совещания, так называемой девятки. Девятка, в переходный момент умевшая и сама организовать, и организовать репертуар театра⁷⁴. Репертуар того времени: «Митькино царство»⁷⁵, «Человек, который смеется»⁷⁶.

Сразу остро поставлен вопрос о современной пьесе. На первых же заседаниях девятки идет разговор о том, что нам нужно в репертуаре дать современные пьесы. Идет целый год ожидание Ромашова⁷⁷: современная пьеса, написанная новым драматургом.

Выпуская этот репертуар переходного времени, девятка в то же время начинает работать над созданием нового репертуара. И дирекция, и секция художественно-политического совета, и художественное совещание выносят постановление о 75% современной драматургии на театре⁷⁸. Девятка, литературно-художественная часть ее, начинает впервые работу с пролетарским драматургом. В театре появляется Афиногенов, работающий вместе с театром «Чудака». Театр работает с Караваевой над пьесой «Двор», и наконец девятка объявляет репертуар на следующий, 29/30, год в составе: «Чудак», «Петр», «Двор»⁷⁹, давая направление двух

тем, нужных для нашего театра, двух линий. Одна линия – советской драматургии и другая – исторического спектакля. Линия исторического спектакля начата и раньше. В сущности говоря, первой попыткой исторического спектакля был «Расточитель», затем были спектакли «Дело» и «Грозный», любопытный спектакль, имеющий великолепные признаки стиля во внутреннем построении, спектакль, имеющий актерские достижения, но сниженный величайшей неудачей внешнего оформления⁸⁰. Внешнее оформление в спектакле «Грозный» поставило задание стилизации под мозаику. Мысль в корне театрально порочная. И вот объявлением репертуара 29/30 года надо считать начало движения театра, начало реконструкции нашего театра.

Наконец, последний на сегодняшний день этап развития театра – наши дни. Это уже не история. Это уже то, что происходит на наших глазах. Реконструктивный период производства, реконструкция театра, долженствующего вступить в общую социалистическую стройку страны. Задачи иного обслуживания зрителя, задачи иных тем, задачи иных отношений, задачи иных направлений театра, задачи иных встреч с ответственностью, повернувшейся и на театре, как и по всей стране, лицом к производству. Что же особо отметило метод в этот год? Первое и основное – какого рода продукция театра отвечала на запросы, поставленные в эти дни, по какому плану театр шел в эти дни. Репертуар этих лет: «Чудак», «Петр», «Двор», «Дело чести», «Наполеон», «Светите, звезды!», «Тень освободителя». Вот видите, что принятое решение – отдать большую часть плана основным вопросам современности – выполнено. Эти новые темы ставят новые вопросы, ставят новый подход и режиссеру, и актеру. Если для первого периода и последующих долгое время отношение к образу характеризовалось с точки зрения поведения человека в смысле его психологических и биологических особенностей, то здесь отношение к образу является с точки зрения поведения человека в среде, в том классовом обществе, в ту социальную эпоху, в которой он есть. Отсюда интуиция заменяется новым – осознанием. Надо знать. Надо знать режиссеру и ту эпоху, и ту тему, и ту обстановку, в которой действие происходит. Нужно знать и актеру, не только угадывать каким-то своим творческим путем, а знать. Отсюда естественная тяга, отсюда естественный подъем в театре, в смысле приобретения новых знаний, тех знаний, которых требует эпоха, без которых человек уже не смеет называть себя грамотным человеком, не смеет называть себя работником культурного фронта. Растущие темпы жизни требуют от театра не отставания от этих темпов, но вместе с тем и требуют качества. Нельзя в нашу эпоху снижать качество, но нельзя и качество ставить в зависимость от темпов. Это очень хорошее выражение в рапповском документе⁸¹. Нельзя говорить, что актер должен медленно думать. Эпоха строительства социализма требует и в искусстве темпов строительства социализма. Нужно было найти методы органические, методы построения спектакля, построения новой работы в театре, которая давала бы возможность выполнить это основное задание эпохи.

Репертуар. Тут я должен сделать несколько возражений Алперсу.

«Чудак». О «Чудаке» он пишет – решающая роль в этом принадлежит пролетарской драматургии. Театр пытается переделать [так!] влияние драматурга, он приспособливает его материалы к своим требованиям, переводит его на другой язык. Я думаю, что Алперс оказывает плохую услугу автору. В протокольной записи о приеме «Чудака» имеется фраза Афиногенова, что в смысле создания этого спектакля, этой темы 90% творчества принадлежит не автору пьесы, а театру. Так что как раз в работе, если было переделывание, то была помощь театра – преодолеть Афиногенову то или другое незнание театральные законов. На работе «Чудак» в этом смысле чрезвычайно показательная пьеса: принесена в схему только темой, затем показ разработки двух актов по сценарию, затем показан первый акт, потом прочитан второй акт, потом разработка следующего акта и, наконец, длительная, почти двухмесячная работа всего коллектива вместе с автором над созданием этой пьесы.

Второе возражение. Мы, мол, переделываем автора и в «Светите, звезды!». Тут, мол, в образе Антонио сказались тема, дорогая для театра, и, вместо того чтобы дать иронический образ, дан образ глубокой духовной высоты, глубокого сочувствия со стороны театра. Вот один из элементов глухоты Алперса. Несомненно, он был на спектакле, раз он пишет, и он не мог не слышать приема Антонио зрительным залом. Ни одного выхода нет, который бы не принимался смехом. Вводя новую исполнительницу на роль Юлии⁸², я ее предупреждал: имейте в виду, что на этой драматической сцене появится смех, потому что тут появляется Антонио. Если я хочу, чтобы над моим персонажем в пьесе не смеялись, то сделать это я умею, и если смеются, то именно потому, что и я, и театр к этой фигуре относимся иронически.

Следующая пьеса в этом плане – «Двор»⁸³. Здесь неудача – результат пьесы, имевшей хорошее исполнение, имевшей замысел в том, что автор, пытаясь догнать быстро стремящуюся жизнь, всаживал в свою пьесу тему, на которую она не написана⁸⁴. В фактуру комедийного спектакля, долженствующего дать исторический процесс развития колхозного движения на определенном участке времени, автор непременно хотел внести лозунги сегодняшнего дня и приделал куски, ничего общего с фактурой не имеющие. Разнобой стиля, разнобой темы, решение большой темы как бы комедийной фактурой приводили к тому недоумению, которое давал спектакль и которое привело его к тому, что попросили этот спектакль снять⁸⁵.

«Светите, звезды!». Не буду говорить о спектакле, он у всех в памяти. Большая историческая, вечно новая тема, тема острая для наших дней, тема рождения новых кадров строителей социализма и, наконец, пьеса нового отношения к труду, пьеса «Дело чести». Видите, на все крупнейшие вопросы современности театр в своих постановках пытается дать ответ. В то же время с новым подходом поставлены исторические спектакли, ставившие своей целью вскрыть социальное звучание эпохи, вскрыть движущие силы эпохи: «Петр» и «Тень освободителя».

Что же характерно для этого времени? Новые темы поставили, как никогда, вопрос о новом содержании, вопрос о новом содержании сценического желания, о новом содержании волевого посыла, о новом содержании сценической эмоции. Эмоция волевая явилась главенствующей эмоцией, в то время как в прежнем репертуаре главенствующей эмоцией была любовная. Новое задание, которое требовало новых выразительных средств театра, когда помимо приемов стиля уже потребовалось привлечение новых выразительных средств, когда спектакли все ближе и ближе начали приближаться к спектаклям синтетического порядка. Новое поведение света на сцене – «Петр». Новое поведение музыки на сцене – «Светите, звезды!» и отчасти – «Тень освободителя». Новое поведение движения на сцене – пролог «Петра» – «Штурм» – и «Дело чести». Спектакль приближается к синтетическому, театр все более берет выразительные средства всех видов искусств, и, вероятно, идя по этому пути, он найдет, и будут еще и новые средства, и новые звучания, необходимые для театра.

Громадное значение в этот период имеет исключительное внимание общественности к театру, которое характерно для этого года. Впервые повернулись профсоюзные организации лицом к производству, поставили перед местными организациями новые формы управления, соединили ответственности в руках отдельных лиц. Наконец, роль общественно-политических советов, которая, к сожалению, основного, что должна была принести в театр, не принесла. Роль художественно-политического совета как одного из основных элементов театра, рабочей единицы театра, заинтересованного так же кровно, как театр, в продукции театра, выпускающего спектакль совместно с театром, не только на заседаниях Пленума, до сих пор эта роль, несмотря на все попытки, сделанные со стороны и дирекции, и театральной части художественно-политического совета, конкретных результатов не дала. И эта задача такого создания художественно-политических советов очень крепко стоит для нас. Потому что встреча в повседневной работе с пролетарской общественностью, конечно, даст еще новую струю в жизни нашего театра.

И еще не могу пройти мимо одного явления, которое в решении задания темпов сыграло большую роль. Это новые методы работы – ударничество и соцсоревнование. От «Чудака» через «1905 год» к «Делу чести».

Начало «Чудака» – энтузиазм, работа без перерыва, работа с отдачей всего времени. Дальше – нахождение нормальных признаков сокращения темпов работы в условленных моментах, уже не ставя актеров в положение, что они работают без отдыха; великолепнейшие результаты – «1905 год». Плановое соцсоревнование между всеми группами, соревнование между исполнителями, не как характерное для старого театра соперничество, а соцсоревнование – помощь для того, чтобы вместе прийти к окончанию в нужный срок нужного дела.

То же самое и «Дело чести». Отметить это чрезвычайно важно. Не

могу в этом деле не отметить еще роли нового элемента: новых кадров, пришедших сюда, воспитанных уже иначе, с иными взглядами на жизнь, которые в этом деле, в построении ударничества и соцсоревнования в нашем театре, сыграли несомненно решающую роль.

Я, в сущности говоря, подхожу к необходимости кратко, в тезисах оглавлений, дать основные моменты творчества нашего театра. Здесь я должен оговориться. Я, во-первых, ставлю все эти положения как основания для той творческой дискуссии, которая должна развернуться по вопросам метода нашего театра. Вторая моя оговорка: я должен говорить о методе МХАТа 2-го со своей колокольни. Я буду говорить о методе МХАТа 2-го, как я его понимаю и как я его провожу в жизнь. Между прочим, характерно, почему на театральном совещании РАППа МХАТ 2-й не говорил. Нельзя было говорить. Нужно было выступить от имени МХАТа 2-го. Никто из нас, руководящих работников, по вопросу творческого метода от имени МХАТа 2-го без оговорок, которые я дал, говорить не мог. Поэтому мы промолчали.

Еще очень давно Вахтангов определил три фактора, строящие спектакль: автор, дающий тему со своим отношением, современность, диктующая отношение к этой теме, и коллектив, имеющий свои возможности для того, чтобы осуществить в современности эту тему. В рапповском документе в главе о ведущей роли пролетарской драматургии, есть замечательные слова: «Самая лучшая пьеса есть спектакль только в возможности. Лишь постановщик, режиссер и театральный коллектив эту возможность превращают в действительность, но при этом, чем глубже идейная основа пьесы, чем выше ее художественное качество, тем сложнее и значительнее работа над нею со стороны театрального коллектива, который вместо бесконечных текстовых и идеологических поправок пьесы-полуфабриката высвобождает свои силы для вскрытия в литературном содержании пьесы таких сценических положений, которые выявят новые возможности развития идейной глубины пьесы, откроют доступ на поверхность этим возможностям, зачастую не вскрытым, не разработанным или даже не всегда понятым автором» (там же).

Старая тоска нашего театра – тоска об авторе. Спектакль имеет полное звучание только тогда, когда кроме ставящего коллектива, кроме темы звучит еще и автор. И вот это стремление Ассоциации пролетарских драматургов создать ту пьесу, которая освободит театр от необходимости все время переводить ее на театральный язык, которая даст возможность театру ставить и новое лицо, нового, рожденного нашими днями драматурга. Эту мысль можно только радостно приветствовать в театре. И вот пути для такой работы с автором, мне представляется, в театре у нас есть. Мы не имеем как будто официальных сношений с РАППом, но мы имеем опыт чрезвычайно длительной работы с представителями, и очень яркими представителями, пролетарской драматургии. Я уже говорил о работе Афиногенова. Позвольте сказать о работе генерального секретаря Украинской секции РАПП – тов. Микитенко. Две пьесы, которого мы уже

ставили, работая вместе с автором, имеющим желание работать с нашим театром и дальше.

Он говорит, что он даст следующую пьесу непременно нашему театру⁸⁶. Я думаю, что в этом стремлении тов. Микитенко есть чрезвычайно здоровая, чрезвычайно верная мысль для развития и театра, и драматургии. Драматург, связанный с театром, изучает театр на своей продукции, в своем творческом процессе, зная уже материал, с которым он будет иметь дело, конечно, гораздо острее, с гораздо большей глубиной, с большим умением сделать пьесу, чем он сделал до сих пор, оторвано работая над пьесой, не зная, где она пойдет, кто ее будет играть, какие есть возможности, и т.д. Отсюда, от незнания возможностей, некоторый перегиб, какое-то обезличенное отношение к ролям, потому что автор не представляет тех живых воплощений, которые могут быть. Я думаю, что такого рода работа с автором будет лучший способ для настоящей связи, для настоящей работы с ведущей частью нашей драматургии.

Режиссер. Старая формула, и под ней я всегда подпишусь: режиссер – организатор воли играющего коллектива, не самодовлеющая единица, а организатор воли играющего коллектива. Форма спектакля – выбор выразительных средств, нужных данному коллективу для выражения данной пьесы. Две аксиомы, характерные для нашего театра, театра, раньше всего актерского коллектива. Но к режиссеру ставятся новые требования. Режиссер должен глубоко знать пьесу, глубоко понимать пьесу, вскрывая все социальные, классовые двигатели не только этой эпохи, но всей действительности, в эпоху которой происходит пьеса. Режиссер должен знать великолепно социальное, классовое лицо автора, пьесу которого он играет. И дальше, режиссер, глубоко осознав тему спектакля, должен иметь режиссерскую мысль, т.е. новую композицию спектакля. Самые выразительные средства: художник, музыка, свет, движение, являются подчиненными выразителями основной режиссерской мысли и вместе с тем являются подчиненными возможностям данного актерского коллектива. Нельзя заставлять петь – ставить выразительные средства пения с коллективом, не умеющим петь. Нельзя заставить ритмически двигаться и танцевать коллектив, не имеющий чувства ритма. Форма должна исходить непременно от актера. Нужно добиваться единства формы и содержания. Как не будет полнозвучным спектакль, великолепно подчеркнутый только содержанием, так же не будет звучать спектакль, и никогда он не возьмет зрителя, если он будет только формальным. Основное – единство формы и содержания. Это относится и к режиссеру, и в большей степени относится и к актеру. Режиссеру ставится еще одно задание – это задание другого единства, единства приема, дающего стиль спектакля. Если нет этого единства приема в спектакле, единого стиля не может быть.

Здесь я ставлю одну вещь дискуссионно. Я одно время думал, и это довольно крепко проводил в своих работах, что искание этого единого стиля должно быть построено как бы на едином приеме сценических отношений, но сейчас, в последней работе⁸⁷, говорю откровенно, такого

единого приема не нашел. Но я думаю, откровенно, что прием единого стиля этого спектакля едва ли возможен при очень различной фактуре авторского текста. Стиль, мне кажется, я все-таки нашел, построивши этот прием музыкальным разрешением, с включением в музыку света.

Этот единый прием, дающий стиль спектаклю, я нашел не в характере актерских отношений, а в режиссерском пользовании театральными выразительными средствами.

Актер. Опять единство формы и содержания.

Содержание. Сейчас содержание – раньше всего знание. Актер, приступивши к роли, заполняет анкету образа. Он должен точно ответить на вопросы хотя бы такого порядка: социальное происхождение, социальное положение, специальность, профессия в данный момент, отношение к общественности, идеологическая сущность образа, классовое поведение его, отношение к действительности, его народность и, конечно, его возраст, потому что только знание всех этих вещей дает возможность решить образ в его характере, а характер будет диктовать основное, что является содержанием. Что является содержанием? Ряд сменяющихся волевых посылов, построенных на состояниях, опирающихся непременно на состояние, волевых посылов, имеющих двойной закон и рождающих новое состояние и зависящих от того состояния, в котором актер находится. В структуре этого отношения к содержанию является основным то, что мы называем законом оправдания. Актер в каждый момент знает свой волевой посыл и знает состояние, на которое волевой посыл опирается, и на какое состояние следующий волевой посыл переводить, чтобы на него опираться. Это – содержание. Но, как я говорил, содержание – это то же, что незаконченное произведение. Законченное произведение – образ – будет тогда, когда будет найдена форма. Образ – это единство содержания и формы.

Что такое форма в применении к актеру? Это умение пользоваться всеми своими природными выразительными средствами, умение так комбинировать свои выразительные средства, что они делаются наиболее яркими для выяснения того или иного содержания, которое играет эту роль.

В понятии тона я вижу шесть разделов: середина звука, тембр, мелодия, артикуляция, акценты, ритм.

В понятии сценического движения есть грубо три раздела: есть ритм движения, мелодия движения и, наконец, есть акценты, т.е. ущемленность движений: скажем, кто-то хромает.

Я считаю, что актер в своем репетиционном плане, уже знающий содержание, должен всегда приносить на репетицию пробу на ту или другую комбинацию выразительных средств, может быть, для того, чтобы их откинуть, но какая-то нужная часть останется.

Мысль. Никакое состояние, никакой волевой посыл не может прозвучать, если он не имеет основного – мысли: ради чего он звучит. Может быть, это прозвучит парадоксально, но здесь я резко разделяю мысль и фразу. Мысль, это с точки зрения моей, полуфабрикат, а продукт, кото-

рый производит актер, – это фраза, т.е. мысль, облеченная уже в звучащую форму.

Об этом нужно говорить, потому что как раз вопрос фразы – большой вопрос нашего театра, вопрос о том, как каждую фразу подавать как законченное художественное произведение.

Прием. Что такое прием? Умение комбинировать еще раз по-новому свои выразительные средства для специального выражения того или иного места. Иногда бывает так, что этот прием как бы снимает ту комбинацию выразительных средств, которой актер пользовался в этой роли. Он заменяет ее, например, другим тоном, с другой тональностью, но пользуется как приемом, дающим тот или другой сценический акцент.

Сценический акцент – это наиболее острый момент в построении акта, сцены, фразы.

Репетиционный метод. В чем выражается репетиционный метод в наши дни? Основное, главное у режиссера – плановость, и плановость не в том, что я в целом поставлю пьесу планово, и даже не в том, что я выпущу пьесу к такому-то дню, плановость даже не в том, что я пьесу такого-то числа перенесу на сцену, а плановость каждого дня, каждого часа. Когда говорили о плановости в искусстве в смысле промфинплана, то говорили: вы хотите планировать вдохновение. Мы тогда отвечали – нет, мы планируем не вдохновение, а финансовые показатели, которые имеются в результате вдохновения. А я сейчас берусь говорить смелее: да, планировать вдохновение, потому что наше дело – такое же дело, как любое производство. Есть необходимые предпосылки, без которых творческая работа театра не может быть, но эти же предпосылки при несоблюдении их делают невозможной вообще какую бы то ни было работу. Вот поэтому у меня, когда я говорю о репетиционном методе, есть пункт «внимание и дисциплина как профессиональные орудия производства».

Для актера то внимание, о котором я говорил, каждого ко всем и всех к каждому, внимание к поставленным заданиям, приход на репетицию в плановом порядке, т.е. с таким же, как у режиссера, знанием того, что он сегодня должен делать. И дисциплина коллектива – дисциплина дела, построенного на взаимных отношениях коллективной работы, – зависит от любого члена коллектива, и если он недисциплинирован, то он снижает возможность продуктивной работы.

И вот если такого сознания в дисциплине не будет, конечно, никакая творческая работа невозможна. И искать эту дисциплину, находить средства для ее рождения всеми воспитательными средствами всех организаций театра является основным для дальнейшего движения театра.

Дальше вопрос – с чего начинать? Разобрали пьесу, провели анкету и по режиссерской части и по актерской, обговорили содержание, обговорили моменты пьесы. Дальше – с чего начинать, как начинать практически строить? Когда режиссер говорит «попробуем», ну, что это значит? Прежде, в сущности говоря, это значило попробовать сыграть, потому что никаких других предпосылок не было. Что значит пробовать? Я дол-

жен хотеть, а ничего не хочу и не понимаю, как хотят. Я должен в конце концов пытаться играть. Я думаю, что, обговоривши сцену, нужно непременно пробовать выразить ее теми или другими выразительными комбинациями, выразительными средствами, непременно разными.

И основное в решении сцены, в решении образа, конечно, ритм. Какое можно дать определение ритму? Характер чередования акцентов. Что такое ритм? Работа, отдых, желание, свидание, желание развлечения, желание поесть, желание пойти прогуляться – все это имеет свой определенный ритм. Потому что ритм в конце концов в биологическом своем законе строится на биении нашего пульса. От утомления он у меня или увеличивается, или, наоборот, он делается более низким. От радости он у меня делается очень убыстренным, от большого потрясения он у меня останавливается. Поэтому основная проба именно на ритм, потому что ритм непременно рождает желания. Всякое желание непременно выражается ритмом и, не нагружая актера обязанностью что-то сразу желать, я считаю полезным предлагать ему выразить условно намеченную сцену по тем разделам, т.е. акцентам, кускам, назовите, как хотите, выразить ее в смене ритма. Сначала говорю – все равно какого на все равно какой. Отлично знаю, что актер, попытавшись переменить ритм, непременно задаст вопрос, а почему такой, а не такой, т.е. ему начнет подсказываться содержание. Но такую работу в чистом виде одну я считаю неверной, потому что она, идя за текстом, ведет к безответственному отношению к тексту, не создает фразу, а фраза – основной продукт, который мы выработываем во время спектакля. Поэтому я считаю, что занятие ритмическое в звучании должно непременно чередоваться с другим приемом – это же самое выразить, исключивши слова, т.е. эту же самую сцену сыграть только сменой движений, как бы сценой в кино. Там мы понимаем все, что видим. Если мы не понимаем, то вставляются надписи, для того чтобы мы поняли. И вот каждую сцену нужно привести к такому виду, чтобы ее сыграть с надписями, т.е. с теми 2–3 фразами, которые необходимы для понимания происходящего на сцене движения. А второй прием в чистом виде у нас в театре, к сожалению, я не употреблял. В чистом виде я пользовался им на отдельных эпизодах «Петра», и это служило решающим моментом для образа Петра. Я здесь работаю, в сущности говоря, не полным ходом. Я очень быстро перевожу на движение, как бы на мизансцену, но к которому я подхожу не с точки зрения построения схемы, т.е. я веду сцену по основным моментам, придавая значение тем местам, которые в схеме непременно были бы отмечены фразой. Вы можете видеть, что я очень многое из выразительных средств вначале откидываю. Хотя прием работы принадлежит мне – не скрою, у меня есть ученики, которые гораздо лучше делают схему. Это результаты всегда дает очень большие. Смена репетиций то на ритме, в словах, то в схеме движений, в сущности говоря, в истории построения спектакля, в решении темпов имеют то значение, что как бы снижается совсем трудность перехода на сцену. Для того чтобы перевести на сцену такую сложную пьесу, как «Светите,

звезды», мне понадобилось по количеству картин – 12 картин – по 2 часа на картину: 24 часа. Только в 24 часа я перенес спектакль на сцену, потому что, в сущности говоря, все построение, все выражения уже найдены были в тот момент, когда искали содержание. В этом и есть то, в чем меня упрекают, что я быстро иду к результатам. Я даю уже те выразительные средства, с которыми они будут иметь дело в спектакле, считая, что чем больше времени я дам актеру на тренировку, и на тренировку не вообще, а на тренировку вот этих нужных для нас результатов, тех результатов, в которых он будет играть, тем он безболезненнее подойдет к переходу на сцену, тем незаметнее для себя скажет, что я, оказываюсь, играю, а у меня было впечатление, что я только в этой комнате что-то пробую. То есть момента заторапливания актера нет совсем. Тут есть опасность, опасность только формального выполнения, когда актер недостаточно вытренирован в смысле умения владеть содержанием, и здесь единое средство – план. Составляя план на каждый день, на каждый час, у режиссера план должен быть и на каждого актера. В этом плане он должен знать, сколько времени он имеет право истратить на этого актера, потому что иначе он чего-то не даст другому актеру, который больше нуждается во внимании режиссера.

Наконец, подхожу к последнему разделу, чрезвычайно важному, – это вопрос кадров. Характерно для нашего театра и почти во все последние годы – это наличие трех групп кадров. Это, во-первых, группа основная, идущая через всю жизнь театра, строившая свой метод вместе с театром, вместе от переживаний перешедшая к оправданию, получившая аппетит к форме, начавшая искать эту форму, и т.д. Вторая группа, позже поступившая в театр, когда внутренняя техника в театре не преподавалась, и которая вынуждена была как бы на ходу себя перестраивать, но еще застала тот момент, когда в основном осталась внутренняя техника. И наконец, третья группа, попавшая в театр тогда, когда говорили, что внутренняя техника вообще не нужна, а нужна только внешняя техника, когда говорили только о нахождении того или другого способа выражения, и в этом смысле незнающая основной азбуки, умения найти волевой посыл, умения найти то или другое состояние. И четвертая группа, пришедшая в последние годы, подготовленная по-новому, подготовленная с другими методами познания законов внутренней техники, но, скажем, недостаточно еще разработанная технически, отстающая по формам, отстающая по умению находить те или другие выразительные средства.

Группы отстающие разделяются резко на две группы, с которыми нужно заниматься по поднятию их внутренней, если можно так сказать, техники, с которыми нужно работать над умением находить содержание, и другая группа, которой нужно развивать свои выразительные средства, которая должна уметь звучать на нашей сцене. В основе тут должно быть резкое разделение. Нужно провести с обязательным распоряжением дирекции занятия. (Характерно для учеников Цететиса, они обращаются с фразой не умеют.) Я думаю, что и в том, и в другом случае нужно прикрепление молодых товарищей к старым мастерам для специального занятия.

И наконец, метод подтягивания кадров, метод, на который театр давно уже встал и которым он пользуется чрезвычайно широко, – метод рискованный, такой же метод, как учить плавать, бросивши человека в воду. Это неперемное занятие в производстве рядом с крупными мастерами. Это метод, единственный, дающий возможность роста, потому что отношение к так называемому только молодежному спектаклю, спектаклю из одних молодежных сил, может быть только отрицательное в смысле решения подготовки кадров, потому что в таком спектакле не на кого равняться, не с кем вступать в соревнование по звучанию, некому поднять спектакль в тот момент, когда он падает. Вспомните одну из репетиций «Дела чести», когда на сцене осталось только четыре молодых человека. Какое было безграничное теряние каких-либо сценических возможностей, и как они сейчас же появляются, когда появляется кто-то из старших. Вспомните «Светите, звезды» в 8-й картине, когда ко мне подходили и говорили: «Владимир Васильевич в таком быстром темпе ведет, что невозможно работать»⁸⁸. А я отвечаю: это великолепно, что он так ведет. В тех задачах, с которыми мы сталкиваемся каждый день, у нас есть еще очень большой прорыв, и прорыв, снижающий по-настоящему глаубо качества спектакля. Не забывайте нашей обязанности по обслуживанию массового зрителя: посылка в колхоз, поездка в Донбасс, программа бригадного порядка. Ведь это фактически падает на кого? В большинстве случаев на представителей новых кадров, а эти новые кадры технически не подготовлены, и выходит так, что к этим задачам является отношение, допускающее снижение качества, что это, мол, не спектакль МХАТ 2-го, а я думаю, что в исполнении этих задач это должно быть сугубо спектакли МХАТ 2-го со всем мастерством, и поэтому задача – подготовить кадры, скорее ввести их в активную деятельность – основная задача. И все внимание этого совещания должно быть направлено на то, чтобы эту работу двинуть еще большими темпами, не боясь переходить на еще больший риск, потому что это не так существенно. В каждом спектакле может кто-то плохо играть. У нас были спектакли, в которых все плохо играли, и все-таки в смысле роста театра эти спектакли свою роль сыграли. Но основные политические задачи настолько высоки, что этот метод единственно правильный к их осуществлению.

Как вести занятия по содержанию? Я могу прочитать только мою программу для 1-го курса – в каком порядке должны вестись занятия с молодежью, не умеющей работать с содержанием. Я не буду читать ее очень подробно, я буду читать главным образом по заголовкам. (Программа прилагается⁸⁹.)

Я снял с программы акцент: сочувствия и несочувствия. Скажем, если мы поставили бы на акцент сочувствия или несочувствия Бородину в «Страхе», мы ему не сочувствуем. Между тем образ в результате уходит со сцены в новом качестве, резко отличного от того, в котором дан он вначале. От ряда противоречий образ получает новое качество, новую, сугубо положительную, большую идеологическую направленность, но автор

должен уметь показать рост образа к новому качеству, причину противоречий, рождающихся этим качеством, он должен показать элементы, из которых рождается новое качество.

Так вот, товарищи, я постарался сегодня в длительной беседе показать вам, что относиться к методу театра как к чему-то когда-то найденному и извечно законному, ни в коем случае нельзя. Я хотел, говоря об истории театра, показать, как происходят сдвиги в действительности, влияя все время и на идеологическое, и на формальное звучание театра.

Я хочу кончить тем, чего я жду от этой дискуссии? Я жду, что эта дискуссия позволит нам в ряде докладов, в ряде обмена мнений найти единство метода нашего театра. Если мы все время говорим об единстве образа как в содержании, так и в форме, говорим об единстве стиля, нам нужно наконец заговорить об единстве лица нашего театра, об единстве отношения и к содержанию, об единстве и методов нахождения форм. Эта дискуссия должна создать не краеугольный камень, нет, а трамплин⁹⁰: осознанный коллективом МХТа II, методом МХТа не для того, чтобы со следующей назначенной в театре репетиции двинуться от этого трамплина дальше к новому, находя новое развитие методов, к новым осознаниям, к новым выражениям, которые нам поставит наша эпоха, наша строящаяся социалистическая страна.

Вот если это удастся, если мы договоримся и осознаем, то в этом, мне кажется, рост нашего театра, залог роста и еще большая вера в творческие силы, в творческие возможности нашего коллектива. (*Продолжительные аплодисменты.*)

Доклад И.Н.Берсенева⁹¹.

Александров⁹². С сегодняшнего дня мы приступаем к необходимой, всеисчерпывающей и всеосвещающей работе путей развития нашего театра и выявления метода театра.

Я уже в прошлый раз указал на то громадное историческое значение, которое имеет эта коллективная работа нашего театра не только в истории нашего театра, но и вообще.

Если мы обратимся к тому, что делается вообще на фронте советского театра, то мы увидим, что мы являемся первым и пока единственным театром, который хочет так серьезно, так всеисчерпывающе, так, я бы сказал, объективно подойти к оценке своей работы. Я просил бы вас не понимать это слово «объективно» в слишком узком смысле, так как объективность в изучении нашего прошлого дает нам твердую почву для сознательного и необходимого в нашу эпоху отношения и оценки этого прошлого, установления нашего истинного лица на сегодняшний день и той платформы, от которой мы будем отталкиваться в нашей дальнейшей работе.

Я думаю, что та обстановка исключительно товарищеского доверия, которая создалась в нашем театре за последние годы его существования, привела к работе, которую МХТ II провел за последнее время, выйдя на передовые позиции советского театра, завоевав за свою политическую

и общественную работу красное знамя, которое можно было завоевать только в обстановке полнейшего товарищеского единения.

Я бы никогда не решился открывать эту дискуссию, если бы у меня не было уверенности в том, что вот это товарищеское единение должно послужить нам базой к тому, чтобы, не отделяясь чувствами личных или каких-нибудь других страстей, совершенно спокойно все выслушать и зафиксировать и затем на основании материала, который у нас будет, мы будем высказывать свои взгляды.

Еще раз приветствую эту работу.

У нас произошло маленькое изменение в порядке докладов. Первоначально мое мнение было таково, чтобы вторым докладчиком был И.Н.Берсенов. Сейчас мы заслушаем нашего второго докладчика, зам-директора, постановщика «Чудака»⁹³ и «1905 г.», нашего режиссера И.Н.Берсенева.

И.Н.БЕРСЕНОВ. Чтобы ответить на тему, поставленную нам – пути развития методов нашего театра, – мне думается, совершенно необходимо коснуться путей развития отношения к театру самого докладывающего.

Прежде чем говорить о том, как бы хотелось вести художественную, творческую жизнь нашего театра, нужно непременно коснуться того, как у самого докладчика сложилось осознание театральной действительности.

Поэтому я должен буду сделать предварительно два маленьких замечания. Мне думается, что наши доклады должны останавливаться на некоторых вопросах, может быть, более подробно только потому, что совершенно необходимо учесть состав нашей аудитории. Чрезвычайно важно, интересно и единственно полезно, что в этой работе, в выработке творческого метода нашего театра (это цель, которую ставят перед собой все наши доклады) участвует весь художественный коллектив нашего театра.

Есть лица, которые пришли в театр гораздо позже. Есть лица, для которых некоторые определения, некоторые факты, может быть, недостаточно ясны, а потому я постараюсь на некоторых вопросах остановиться несколько подробнее для того, чтобы все слушающие знали, о чем идет речь.

Отвечая на поставленный вопрос – о творческом методе работы, – может быть, следует начать с подробного рассказа о своей лично работе над ролью. Как я работаю над ролью? – это чрезвычайно интересно, конечно, но я полагаю, что в данном случае нужно несколько расширить рамки и прежде чем говорить о том, как я работаю над ролью, необходимо рассказать о том, как я пришел к тому, что я именно так работаю над ролью. Я считаю необходимым начать издалика и начну, представьте, даже не с Москвы, не с Художественного театра, а с Киева.

Я начал свою сценическую деятельность в Киеве, и те впечатления, которое дало мне трехлетнее пребывание в Киеве до перехода в Москву,

для меня чрезвычайно важны. Я думаю, что они сыграли известную роль в моей театральной жизни.

Работа в провинции имела для актера две стороны: с одной стороны, молодой актер, неподготовленный, попадая сразу на подмостки сцены, должен целиком отвечать за самого себя. И это хорошо. Актер не может спрятаться ни за постановщика, ни за коллектив, ни за свет – он голый актер, он должен сам, за своей собственной ответственностью быть перед зрителем. При этом работа проходила в условиях совершенно ненормальных, в условиях необычайно форсированных. Актеру приходилось в ночь приготовить роль. И вот эта привычка быстро ориентироваться, необходимость находить себя в быстрых условиях работы, имела, с моей точки зрения, положительную сторону.

Но отрицательной – и очень крупной и серьезной – стороной являлись те условия работы, то количество времени и те возможности, при которых актер додумывал и дорабатывал представленный ему материал.

Большинство актеров, которых мне приходилось видеть и у которых учился, поражали меня способностью быстро ориентироваться. У меня в памяти остался очень яркий пример, который произвел на меня очень большое впечатление. Актер, который попал в условия приготовления роли в неделю, играл на спектакле эту роль блестяще, с моей точки зрения. Он играл ее необычайно тонко, с огромным количеством нюансов, тонких подробностей. Когда же товарищи пришли к этому актеру в уборную поздравлять и выражать ему свои восторги, он сказал: это что, *это я еще не работал*, а вот посмотрите, как я эту роль доработаю на следующих спектаклях. И он действительно ее «доработал». Когда мне пришлось посмотреть этого же актера на пятом спектакле, я не узнал ни прежнего исполнения, ни прежнего актера. Все было испорчено. Актер не умел работать. Актер не знал, в чем заключалась работа – как взрывать, углублять роль. У данного актера выработалась определенная способность быстро ориентироваться и, пользуясь нервом спектакля, выпускать ту или иную свою роль.

Такого характера работа, такое ведение работы, естественно, приводит к тому, что у актера вырабатывается прежде всего самый настоящий театральный штамп. Актер не получает никакого прилива новых сил, новых знаний и превращается в ремесленника.

Когда в течение трех лет находишься в условиях такой работы, когда приобретаешь уже некоторый опыт, играя по 32 спектакля в месяц, когда насытишься такой игрой на сцене до такой степени, что теряешь к ней вкус, тогда появляется тоска – что же дальше, чем же жить дальше, что же можно сделать завтра, как не повторить то, что было вчера или позавчера?

И вот в этот момент у меня явилась возможность сразу попасть в Художественный театр, куда я был приглашен в 1911 году. Любопытно отношение даже такой крупной театральной провинции, как Киев того времени, к Художественному театру. Когда один из героев, актеров пер-

вого положения, узнал о том, что молодой актер получил приглашение в Художественный театр, и когда этот актер пришел к этому старому актеру поделиться своей радостью, то большего ужаса и отчаяния на лице этого старого актера трудно было себе представить. Он встретил молодого актера фразами: «сумасшедший, дурак, погибший человек», до такой степени Художественный театр являлся даже для крупной провинции чем-то совершенно непонятным, неведомым, той закрытой мастерской, где свободную актерскую волю насилуют, извращают и хоронят. Перед актером открывается широкое поле деятельности, возможность переезда из одного города в другой, карьера, высокие оклады, а он вдруг замыкается в этот монастырь, едет в театр, в котором все делается (как они полагали) только из-под палки режиссера, после выучки каждого шага, жеста, слова.

И вот я перехожу к впечатлению, сыгравшему большую роль в отношении роста моего художественного сознания, – к впечатлению Художественного театра. Я не буду подробно говорить обо всем моем впечатлении Художественного театра и его работы, но я хочу остановиться на тех лицах, которые не только произвели вначале, при знакомстве с ними, огромное впечатление, но которые сыграли и решающую роль в отношении всей дальнейшей жизни и работы.

Первый и основной момент, который поражает, – это та дисциплина, та атмосфера, которую встречаешь в Художественном театре. Все подчиняется исканиям Станиславского. Образ Станиславского является особенно поражающим после провинциальной работы. Станиславский как человек, для которого не существует ничего вне задач театра, вне задач искусства, без примеси всяких личных самолюбий и побочных целей, порой являлся деспотом, и часто несправедливым, но ему все прощалось, и все моментально забывалось, потому что все видели, что его основной, руководящей целью была та идея, которой он служил.

Станиславский никогда не примирялся с тем, что было хорошо для «данного» актера или для «данной» актрисы. Для него всегда важно было, чтобы это было хорошо для *спектакля*, для целого. Он был беспощадно требователен и жесток ко всем – от человека, произносящего хотя бы единое слово на сцене, до актера, играющего центральную и важную роль.

Он не щадил самого себя. Когда он проделал огромную работу над пьесой «Село Степанчиково», где он играл главную роль, и когда в конце работы выяснилось, что роль у него не шла, он пошел на то, чтобы его с этой роли сняли⁹⁴. Переживал он это необычайно тяжело. Я собственными глазами видел, как этот старик у себя в уборной рыдал как ребенок. Смотреть на него в этот период было чрезвычайно тяжело и в то же время необычайно радостно, потому что на его примере, на его отношении к задачам театра и к сцене – всякий понимал, что если человек так требователен к себе, то нет и не может быть ничего обидного для самолюбия актера в его самых суровых требованиях.

Я сейчас говорю не о системе Станиславского. Я говорю о создан-

ной им художественной дисциплине, которая на меня произвела огромное впечатление и которая, мне думается, никогда не может быть всеми нами, имевшими с ним дело и работавшими с ним, – забыта. Эта художественная дисциплина является той основой, которая должна входить и не может не входить в театр наших дней.

Следующая черта, которая является направляющей и решающей чертой работы Станиславского, это то, что я никогда не слышал от него, – чтобы он в данной работе или в данной роли сделал все. Это отсутствие удовлетворения, это желание бесконечного углубления своей работы, это постоянное искание. Этот неутомимый нерв, энергия и настойчивость в совершенствовании являются для нас примером, которому мы должны следовать в нашей работе в театре.

Частично, в 2–3 словах мне хотелось бы сказать о самой системе Станиславского, сказать о тех элементах системы, которые, с моей точки зрения, в полной мере могут и должны быть взяты для работы в театре в наши дни.

Система началась в театре как раз в тот момент, когда я вступил в театр. Поэтому на моих глазах происходили первоначальные занятия в театре, которые потом были перенесены в студию и велись лабораторным порядком с группой молодых актеров-студийцев.

Так вот, то основное, что осталось, – это **волевые посылы** в зрительный зал. Актер приходит действовать на сцену, актер приходит не для искания «настроения», «переживания» и чувств, а для *действия*. Актер приходит на сцену для того, чтобы выполнить определенный кусок. Роль разбивается на куски. Каждый кусок определяется одним словом – глаголом. И вот этот глагол является той действующей, толкающей силой, которая направляет волю на зрителя. Этот волевой посыл является одной из основ, которая и по настоящий день необходима для работы над ролью.

Второй фигурой Художественного театра, совершенно в ином разрезе сыгравшем огромную роль в выработке художественного мировоззрения моего, – является Немирович-Данченко. Тут мы имеем подробнейший, тончайший анализ пьесы, полное понимание стиля того произведения, которое играется.

«Аромат спектакля». Что это значит? Раскрывается занавес, и со сцены должен пойти определенный, выработанный в сумме – автора, художника и актера – аромат, составляющий стиль и характер данного автора. Кого играют, какой автор. Одно дело, если сегодня шел Чехов, завтра шел Достоевский, послезавтра шел Горький. Охват целого и создание общей атмосферы вокруг спектакля. Угадывание и детальная разработка являлись одной из основных, характернейших черт Немировича.

Мы говорим об анкете, которая является необходимой для актера. У Немировича всегда в первую голову был вопрос: что, как и почему. Никакого перехода на сцену без выработки своего отношения к партнеру, к сцене не может быть.

Немирович-режиссер обладал, с моей точки зрения, тем особенным

качеством, я должен сказать, в отличие от Станиславского, что он умел заметить, угадать, услышать, почувствовать намерения самого актера и эти намерения развить и дополнить.

У Станиславского бывало робкие высказывания актера давились его огромным авторитетом, и то, что неуверенно казалось актеру, подпадало под огромную силу его обаяния и авторитета, и актер делался иногда механическим исполнителем, если он не схватывал того, что от него хотел Станиславский, и терял собственное отношение к исполняемой роли.

Отличительной чертой Немировича было желание непременно угадать и нащупать хотя бы робкие намерения актера для того, чтобы помочь им развиться и зазвучать с неперенным участием самого актера. Основной чертой в результате работы того и другого был охват целого, был единый стиль и единое лицо спектакля.

Когда я проверяю целый ряд наших спектаклей, нашего периода (мы об этом много говорили у себя), я вижу, что у нас есть ряд спектаклей, которые очень грешат в этом смысле.

Мы иногда в своих спектаклях допускаем разноречивый, который является в результате, может быть, той недоработки и отсутствия того необходимого времени, которое могло бы дать возможность охватить и создать целый единый спектакль. Это один из моментов, который обязательно должен быть нами учтен в нашей дальнейшей работе.

Учение Станиславского является тем фундаментом, на котором может быть построено любое здание театра. На фундаменте учения Станиславского построил здание своего театра Вахтангов. Вахтангов об этом так и говорил.

Без этого прочного, крепкого фундамента немислима была бы «Принцесса Турандот», которая прозвучала революционным спектаклем, нарушившим все существовавшие каноны Художественного театра до Вахтангова, который вызвал огромный подъем и явился праздником на театральном фронте.

Учение Станиславского – это крепкий, прочный, надежный фундамент, на котором, повторяю, можно строить любое здание театра.

И вот я сейчас перехожу к третьему моему впечатлению, вернее, к третьему источнику, который меня питал, – к студии.

Организация студии (об этом уже говорил Б.М.[Сушкевич]) явилась в результате невозможности К.С. делать целый ряд своих лабораторных работ в театре, где к этим работам относились с некоторым недоверием. К этому были препятствия и со стороны самого В.И.Немировича, который относился несколько скептически к этому делу. Одним словом, для того чтобы можно было проводить опыты с людьми, которые доверчиво и целиком отдадутся этой работе, К.С. организовал студию.

Я лично при начале студии и в студии в первые ее годы не был, но я был в театре за два года до ее организации. И вот самый момент ее возникновения, как она начала работать и какие она приняла формы, – все это проходило на моих глазах, потому что я был членом театра. Я был

в труппе Художественного театра и мог за этим наблюдать совершенно объективно. Поэтому я никак не могу пройти мимо этого обогатившего меня впечатления, которое я получил, наблюдая этот формировавшийся организм, из которого вышла 1 Студия и впоследствии тот театр, в котором мы сейчас сидим.

Нужно отметить атмосферу коллектива, дружной спайки. Играли спектакль все вместе. Скрипач за окном в «Гибели ‘Надежды’» играл свой эпизодический выход с такой же отдачей всего своего внимания, всей своей заботы и любви, как и актер, играющий центральную, ведущую роль. Маленькая роль важна так же, как большая. Она делает спектакль. Должно быть единое удовлетворение как от большого, так и от малого.

Это отношение всего коллектива к спектаклю, построенному в примитивных маленьких декорациях, на занавесочках и сукнах, подкупало всякого пришедшего на этот спектакль, завоевывало огромнейшие симпатии и являлось тем основным, что вошло во всю дальнейшую жизнь театра.

Первым спектаклем Студии, который решил ее судьбу и сделал ее театром, является всем нам известная «Гибель ‘Надежды’», поставленная в 1913 году.

Как я говорил, первая и основная мысль при создании студии не была направлена на создание театра. Когда создавалась студия, то не думали, что это будет театр, а тем более – открытый театр. У Станиславского была мысль создать школу-лабораторию, в которой можно вести практические занятия. И вот после года таких занятий один из участников группы – Болеславский – по собственной инициативе остановился на пьесе «Гибель ‘Надежды’», социальной мелодраме, пьесе, являвшейся в 1913 году революционной пьесой, пьесе, которая вошла в репертуар и которую 14 февраля в Ленинграде мы с вами будем играть в 600-й раз.

Я останавливаюсь на этом моменте, потому что самый спектакль «Гибель ‘Надежды’» являлся в результате инициативы одного человека, в данном случае Болеславского, нашедшего пьесу, проработавшего ее, дожившего план К.С., получившего разрешение на ее постановку и осуществившего этот спектакль.

Мне пришлось быть как раз на генеральной репетиции, где присутствовали работники и актеры Художественного театра⁹⁵. Художественный театр принял этот спектакль исключительно. Спектакль имел громадный успех именно потому, что вся обстановка и условия студии дали возможность К.С.Станиславскому на практике – показать свою систему. Простота, доведенная до предела. У нас было такое ощущение, что мы присутствуем не в театре, а просто в семье, живущей в данной комнате.

Новизна этого ощущения, отсутствие рампы, отсутствие всех театральных условий производили совершенно какое-то новое, особенное, неслыханное впечатление.

Я должен еще несколько остановиться на той внутренней зарядке,

которая объединяла и воодушевляла студийцев в их работе. Должен вам сказать, что мне самому пришлось видеть одно из писем, направленное молодому актеру Художественного театра, в котором он уведомлялся, что он служит в театре последний год. Я видел письмо, отправленное дирекцией Художественного театра – В.В.Лужским В.В.Соловьевой, в котором говорилось, что она еще недостаточно себя проявила, а поэтому ее предупреждали, что она служит последний сезон. Таких писем было несколько.

И вот явилась возможность людям объединиться на этом спектакле – «Гибель ‘Надежды’», – причем речь шла не только о том, чтобы утвердить, завоевать и получить право на звание актера и жить в этом театре наравне с другими. Явилась возможность сказать, чем я могу быть и что я из себя представляю. Этот элемент – жить или не жить мне дальше как актеру, оставаться мне в этом театре или уйти из него – я считаю чрезвычайно важным в создании своего первого спектакля – «Гибель ‘Надежды’».

И вот после удачного просмотра, после того блестящего приема, который был оказан этому спектаклю, был устроен закрытый спектакль для прессы и приглашенных. Все приняли этот спектакль блестяще. Была великолепная пресса. И вот тогда было решено сделать эти спектакли открытыми⁹⁶.

Говоря о «Гибели ‘Надежды’», я не могу не отметить того, что этот спектакль действительно не только в первые годы студии, но и до 25 года был самым революционным спектаклем в нашем репертуаре. Это был тот спектакль, который мы всегда ставили в самые торжественные моменты, в дни революционных празднеств, когда театр должен был дать спектакль либо конференции, либо выездной спектакль на каком-нибудь заводе. В эти дни мы не ставили ни «Балладину», ни «Дочь Иорио», а всегда – «Гибель ‘Надежды’». «Гибель ‘Надежды’» механически попадала на это место, потому что, действительно, до тех пор, пока в 25 году в Театре Революции не появился «Конец Криворыльска»⁹⁷, «Гибель ‘Надежды’» была у нас самой революционной пьесой, так как не было настоящей современной советской пьесы.

Затем в 26 году в Малом театре появилась «Любовь Яровая»⁹⁸. Малый театр, столетний старец, который умирал от своей дряхлости, поставил «Любовь Яровую», и это сыграло огромную роль.

Я прекрасно помню рецензию Блюма, который за 2 месяца до этого хоронил Малый театр как театр совершенно погибающий, как конченный театр, а после этого спектакля, который действительно имел очень большой успех, он сразу принял театр как театр, вышедший на передовые позиции, как театр, сыгравший первую современную советскую пьесу. А мы в это время оставались с «Гибелью «Надежды»». Мы в это время «Гибель ‘Надежды’» выдвигали как наше революционное знамя, как единственный революционный спектакль.

Я потому на этом останавливаюсь, что для меня было, я бы сказал, крайне неожиданным, когда Б.М., говоря о студии, зная ее очень хорошо,

не отметил этой стороны и этой роли Болеславского в жизни студии, коснувшись только его личного проступка.

Я не говорю о личности Болеславского и его дальнейших шагах, я не говорю о том, что он из себя представляет как человек, но этот момент чрезвычайно важный, и я, принимая во внимание аудиторию, где, может быть, 60% знают только по афишам имя Болеславского, может быть, и совсем не знают о том, что инициатива и заслуга Болеславского была здесь огромная, – считаю нужным это отметить.

Основное и ценное, что в этот первый период студии я лично для себя получил, – это сплоченность коллектива, которая необходима театру, сплоченность коллектива, которая необходима была театру не только 18 лет тому назад, когда ставилась «Гибель ‘Надежды’» или «Сверчок на печи», но та сплоченность, которая, с моей точки зрения, совершенно также необходима, когда мы ставим «Дело чести», «Светите, звезды», «Чудак» и т.д. Это дело тематики, дело времени, дело самих методов работы. Вопрос организации сил, вопрос отношения к театру и к его роли, вопрос ответственности всех за все происходящее, как это было тогда, – это та традиция, которую нам не стыдно, а нужно и должно включить в наши дни.

Для того чтобы закончить о роли и значении этой части студии, я прочту несколько слов из речи В.И.Немировича на 10-летнем юбилее студии в 23 году:

«Молодежь, сыгравшая 10 лет тому назад «Гибель ‘Надежды’», показала нам, что она восприняла важнейший принцип, легший в основу сущности Художественного театра, именно то, что студия восприняла главнейшее, может быть, свойство истинной студийности, ощущая себя неким монолитом, сложным и нераздельным организмом, перед которым ставится задача театра.

Обычно обыкновенный театр опирается только на тех талантливых актерах, которые являются в его распоряжении, а Художественный театр начал с того, что *весь организм театра, от режиссера, художника, актера до машиниста и монтера, поставил перед единой общей для всех задачей разрешения спектакля*⁹⁹.

Это говорил Немирович-Данченко, который должен был увидеть и признать результаты 10-летней работы студии, отнесясь вначале к организации ее скептически и недоверчиво. Это очень хорошо и выразительно прозвучало в итоге, подведенном самой студией после ее десятилетней работы, – это сплоченность коллектива, это тесная, деловая, творческая спайка.

Просматривая материал, я натолкнулся на фразу в выступлении Б.М.Сушкевича, который от имени студии отвечал на все теплые многочисленные приветствия, которые получила студия в торжественный день 10-летнего юбилея. Тогда он говорил: «В сущности, я не должен говорить от своего имени. Говорить «я» я не должен, ибо нигде, нигде, вероятно, ни в одном театре мира не звучит так слово «мы», как в 1-й студии, которая создает единственный по сплоченности коллектив»¹⁰⁰.

Вот я бы хотел, чтобы слова Б.М., сказанные им и выражающие основную мысль, подводящие итог 20-летней работы, чтобы эти слова не забылись нами. Я хотел бы, чтобы при выпуске нашего спектакля было звучание не только руководителя-постановщика, естественно, держащего в своих руках руль, дающего направление, обладающего достаточными полномочиями и правами, отвечающего перед театром, перед общественностью за сроки и за точное выполнение, но чтобы было еще и обязательное участие и помощь всего коллектива. Необходимо вот это «мы», которое тогда прозвучало и которое являлось причиной и объяснением того успеха, который имела студия.

Теперь мне хотелось бы сказать предварительно несколько слов о самом характере работы студии и о другой стороне этой работы.

Смотря на спектакли студии и поддаваясь, как я говорил, этому первому впечатлению, непосредственно вас захватывающему благодаря своим условиям близости и т.д., когда проходило некоторое время, вы чувствовали неудовлетворенность, потому что здесь отсутствовала та необходимая, с моей точки зрения, доля *театральности*, которая необходима. Так, например, любопытная вещь – актер, который еще не сыграл ни разу в театре, актер, который не обладал театральным опытом, который играл только в студии, и играл прекрасно ответственные большие роли, будучи поставлен в условия необходимости сыграть на большой сцене театра, сыграл свою роль неважно. Здесь сразу почувствовалось отсутствие необходимой театральной техники, без которой в театре нельзя было быть.

Я вспоминаю спектакль «Мысль», где Е.Б.Вахтангов, уже сыгравший прекрасно Текльтона¹⁰¹, в небольшой роли в одной картине чувствовал себя крайне неудобно, и я помню те разговоры, которые шли в театре: да, там-то, на полу, без рампы, он играет хорошо, а здесь, на подмостках театра, ему не хватает самых элементарных технических знаний. Его не слышно, он неубедителен, он не доходит до зрителя, он не звучит.

Эта сторона сделала то, что на студийную работу и на студию можно было смотреть только как на переходящий этап, как на первую ступень для того, чтобы потом из этой лаборатории, из этой школы перейти к созданию и построению своего театра. Не чувствовать себя как в гостях у Петра Ивановича или Ивана Ивановича, не забывать о том, что я в театре, а помнить о том, что я в театре и что я наслаждаюсь блестящим мастерством того или другого актера. Вот что нужно было и что являлось необходимым, потому что эта лабораторность, эта ограниченность возможностей страшно сужала игру актеров.

Среди моих впечатлений имеется как раз обратное впечатление актерской техники, может быть, несколько крайней стороны актерской техники. Я припоминаю впечатление от актера Моисси, который меня поразил своим необыкновенно разработанным до последней тонкости аппаратом и который, не обладая данными для роли Эдипа, благодаря прекраснейшему знанию своего тела, своего звука, тембра своего голо-

са, достиг огромнейшего впечатления. И я думал, смотря на Моисси, что если бы эту технику, эти театральные приемы, этот великолепный учет каждого своего поворота, это знание того, что я стою сейчас так, что моя фигура в таком-то положении производит такое-то впечатление, – если бы все это было воспринято нашими актерами, это было бы прекрасно. Моисси как бы говорит, что я не отдаюсь какому-то непосредственно захватившему меня порыву или вдохновению момента, а я сознаю, что если я так стою, то я произвожу такое-то впечатление. Я меняю свою фигуру таким-то образом и посылаю в таком-то звучании фразу, и от сочетания звука моего голоса со звуком голоса партнера, как из игрушечных кубиков, из которых строится дом, создается особое впечатление.

Это желание выйти на свободный, самостоятельный путь в творчестве театра и послужило к переходу студии в большое помещение. Это было решено в момент последней постановки альказаровского периода студии, пьесы «Расточитель»¹⁰².

Когда эта пьеса была сыграна, когда эта пьеса игралась уже не учениками, а подрастающими мастерами, когда пьеса была построена на целом ряде законченных великолепных образов, то стало совершенно очевидным, что студия сделалась тем вундеркиндом, который вырос из своего детского платья. Было неловко пускать ходить ее по улице, потому что брюки были явно неприличны. Студия не могла, обладая таким коллективом, такой группой молодых, полных сил работников, сидеть в альказаровском помещении. Совершенно естественно и закономерно она должна была получить большие подмостки и перейти в настоящий театр, чтобы расширить свои возможности. И она перешла.

По постановлению Наркомпроса студия получила это помещение в 1924 году, и с этого момента начинается период 2-го Художественного театра.

Я не буду останавливаться на отдельных моментах и на отдельных пьесах репертуара 2-го Художественного театра, я перейду сразу к последней главе, самой для нас важной, к главе роста и создания нашего театра после 1928 года, т.е. после ухода Чехова.

На этом периоде, главным образом, и хотелось бы остановиться, периоде, который, естественно, нас больше всего может интересовать и который нужно больше всего изучать.

Проходя период от открытия театра до ухода Чехова, я не могу не коснуться вопроса о самом Чехове. Я считаю, что то влияние – и прекрасное влияние, и дурное влияние, и прекрасный репертуар, и дурной репертуар, который остались нашему театру от Чехова, – это такое явление, мимо которого пройти невозможно, и, говоря о создании метода нашего театра, нельзя об этом не сказать.

Чехов, являясь прекрасным актером, великолепным актером и художественно руководя жизнью театра, оказал на театр огромное влияние. Но прав был Б.М., который сказал, что, пройдя определенный путь с этим великолепным мастером, гениальным актером (определение Б.М.), кол-

лектив театра великолепнейшим образом умел отбирать материал ценный и нужный и отбрасывать то, что нарушало основную единую линию театра, отбирала только то, что ему было полезно. В частности, Чехов говорил о ритме, которым он заменял психологизм, купание в собственном соку, любовь к собственным ощущениям, эмоциям.

Смена ритмов. О смене ритмов говорил нам в прошлый раз Б.М. Смена ритмов, ритм – это то здоровое, что мы должны были взять и взяли у М.А. Это другое дело. Это приобретает известное развитие, это преломляется через проходящий материал, но это, несомненно, было ценно.

Затем основная ошибка, колоссальная ошибка, которая так же естественна, как то, что студия должна была стать большим театром, эта ошибка совершенно закономерно привела к уходу Чехова из нашего театра. Эта ошибка заключается в том, что Чехов нарушил основную законнейшую природную особенность нашего театра. Весь коллектив являлся единым, и художественное желание коллектива не могло прозвучать так, как оно должно было звучать. В этом была ошибка Чехова. И вот когда Чехов заострил этот вопрос, когда Чехов мог посягнуть, мог подумать о том, что можно нарушить стройность наших рядов, когда он поставил даже вопрос о том, что можно говорить о расставании с авторитетнейшим работником в нашем театре¹⁰³, – вот тогда Чехов подписал свой приговор. Вот тогда между Чеховым и всем основным коллективом явно образовалась пропасть, потому что, повторяю, нарушилось основное.

Как бы Чехов ни был гениален и крупен, все же величайшей ошибкой с его стороны было не учесть всех сил и возможностей театра и людей, которые его создавали.

Когда этот вопрос был поставлен, то многие из нас, находящиеся здесь, помнят, конечно, заседание, на котором этот вопрос ставился, или помнят, как в этой же самой комнате мы, лица, стоящие около Чехова, решительно заявили о том, что никогда Чехов не может, не должен и не имеет права ставить вопрос о нарушении рядов наших работников, о удушении голоса и права на работу всех членов данного коллектива.

Когда этот голос прозвучал, Чехов понял, что театр не с ним. Чехов не сразу ушел. Чехов ушел после этого месяцев через 6 или 7¹⁰⁴. Чехов увидел волю всего коллектива – с одной стороны, себя, а с другой стороны – всех остальных.

Чехов признал свою ошибку, и внешне как будто бы все примирилось, но внутренне он ясно в этот момент почувствовал, что в этом коллективе и с этим коллективом у него дальнейшей жизни быть не может.

Я задерживаюсь на этом потому, что я считаю это чрезвычайно важным в нашей дальнейшей жизни и для наших взаимных отношений.

Когда Чехов уехав остался за границей, он прислал письмо А.В.Луначарскому, которое было напечатано в «Известиях»¹⁰⁵. В этом письме он объяснял причины того, что он остается на год за границей для изучения, лечения, работы и т.д. В этом письме он совершенно точно писал: «...но моего возвращения в МХТ 2-й ни в коем случае не будет»¹⁰⁶.

Когда начальник Главискусства А.И.Свидерский в первые месяцы после отъезда Чехова предложил выплачивать ему жалование на лечение, считая, что он находится в отпуску, то мы, дирекция театра в целом, совершенно естественно категорически от этого отказались и заявили, что, если вы хотите, то можете это делать из средств НКПроса и Главискусства, но из средств театра человеку, который резко, определенно и категорически заявил об уходе из театра, – об этом не может быть и разговора.

В чем же дело, чего не учел и не услышал Чехов. Он не услышал того, чем должен жить театр. Я мог бы определить это своими словами, но пожалуйста мне привести цитату старого актера, цитату, которую я беру от автора, который написал ее 100 лет тому назад, – это Щепкин. «Корнями в жизни надо сидеть и надо любить жизнь и все ее проявления. Не уходить из жизни, не думать, что искусство в дурмане. Нет, искусство в сознании, в ясном сознании».

Вот то, что было в основе этого коллектива, вот то, что хотел коллектив, что не было услышано Чеховым. Вот почему он оказался одиноким и естественно выставленным не только из нашего театра, но он ушел и из нашей страны.

Корнями в жизни. Любить жизнь во всех ее проявлениях – так думал театр, и в этом заблуждение Чехова, когда он этого не слышал.

Когда я в 30 году был на I Всесоюзном съезде актеров в качестве делегата нашего театра, там выступал Феликс Кон¹⁰⁷. Я услышал, что, говоря о советском актере, Феликс Кон употребил почти те же самые слова, которые были сказаны 100 лет тому назад Щепкиным.

Он говорил: это первый съезд советского актера. Каким должен быть советский актер? Прежде всего он должен корнями войти в жизнь, он должен слышать звучание той почвы, на которой он живет, он должен приложить свое ухо к земле и услышать, что она ему говорит.

Вы чувствуете, товарищи, это та основная мысль, без которой театр должен был бы заглохнуть и умереть. Если бы те люди, которые работают в театре, не чувствовали бы этого, то они ничего не могли бы сделать. Но, приложив ухо к земле и слушая звучание той почвы, на которой мы живем, нужно, естественно, обладать абсолютным слухом. Можно очень быстро, небрежно и недостаточно внимательно приложить это ухо и услышать случайный шум на поверхности – шум бегущего автомобиля и трамвая и принять его за звук, который идет из недр, из почвы той земли, на которой мы живем и которой мы питаемся. Это очень опасно. Если мы эти соки, которые мы берем, не воспринимаем глубоко и искренне, мы будем фальшивы в каждом своем слове, в каждом своем деле.

Мне вспоминается великолепнейшее выступление на съезде Облрабиса тов. Дрожжина, председателя МОСПС, который говорил о качестве работы театра, о том, что никогда так высоко не поднимались требования к театру, как сейчас, потому что никогда не было такого наплыва и такой жажды театра, как это имеет место в наше время. 40 миллионов зрителей проходит перед московскими театрами в продолжение одного сезона. Что

же нужно дать этим 40 миллионам? Как опасно и вредно этим 40 миллионам дать фальшивую ноту. Об этом блестяще и образно говорил тов. Дрожжин. Мы иногда за прикрытием чего-то скороспелого, нового, недостаточно продуманного имеем пустоту, а в пустоту может проникнуть всякая, простите, дрянь. Эту пустоту и эту фальшь особенно бдительно, строго и ответственно нужно проверять. Это чрезвычайно важный и ответственный момент в нашей работе.

Итак, следующий период. Чехов ушел. Здесь я хочу остановиться на самом для меня ценном и важном – на том, что практически нам должно помочь в разработке основной нашей темы. Чехов должен был уйти. Его уход вызвал к жизни все те элементы, все те части театра, которые и повели театр дальше.

После внезапного ухода Чехова, ухода, который обрушился на нас за две недели до начала сезона, театр в первую секунду ощутил серьезность положения, хотя бы потому, что целый ряд пьес основного репертуара, которые были построены и держались на Чехове, выпал¹⁰⁸.

Театр оказался с сокращенным репертуаром. Даже новая работа, которая была начата с Чеховым, должна была быть снята¹⁰⁹. Так что театр оказался перед необходимостью перестроиться в смысле потери старых пьес и немедленного нахождения и создания новых пьес и новой работы.

Это дело взял на себя, конечно, в первую очередь весь коллектив, который великолепно все учел, великолепно все понимал. Если я остановился на пьесе «Гибель 'Надежды'» несколько подробнее, чем, может быть, мне, не студийцу, следовало, то я это сделал только потому, что это для меня было основным и решающим в моей театральной жизни дальше, и потому, что этот же момент опять повторился в театре, когда коллектив, во главе с пресловутой девяткой, дружно взялся за работу, что было отмечено Б.М. Некоторые из наших товарищей, из вновь пришедших, не знают, что такое девятка. Поэтому разрешите об этом сказать. Девятка – это Бирман, Бромлей, Гиацинтова, Готовцев, Чебан, Смышляев, Сушкевич, Берсенеv и директор¹¹⁰.

Эта группа и весь коллектив поставили первой пьесой после ухода Чехова «Митькино царство». Пьеса была поставлена Смышляевым и Бирман. Я потому останавливаюсь на «Митькином царстве», что эта пьеса сама по себе уже прозвучала как пьеса в театре совершенно по-новому. Это был пародийный взгляд на исторические события. Это была комедия. Это был спектакль веселый и в то же время спектакль, поставленный в условиях короткого времени и чрезвычайного напряжения сил¹¹¹.

Вы не можете себе представить, каково было в сентябре месяце до открытия наших спектаклей слышать такие разговоры по телефону (а они были). Звонит Центральная театральная касса: «Тов. Берсенеv, мы открыли продажу ваших абонементов, но продажа прекратилась, ходят слухи, что ваш театр кончится». – «Почему?» – «Потому, что ушел Чехов».

Шли переговоры о гастрольной поездке в Харьков. Ставился вопрос: «А Чехов в поездке участвует?» – «Нет». – «Ах, нет, тогда простите, мы пригласим Малый театр».

Перед театром встал вопрос: что же это такое? Неужели же весь театр, то огромное количество работников и мастеров, тот коллектив, который прошел через студию и который приобрел такую популярность, сам по себе не имеет никакого значения? Это было хлыстом для театра, это был вопрос чести работников, это был такой подъем, который вызывал совершенно особое отношение к самой работе.

Я помню, и мои товарищи, наверное, это подтвердят, что когда мы просмотрели черновую репетицию, показанную для нас в зрительном зале, без публики, и когда мы увидели некоторую затаенность, неточность и неуверенность в первом акте, я как сейчас помню ту ночную репетицию, которая у нас была после спектакля. Закончив спектакль, все участники «Митькиного царства» работали до трех часов ночи. Помимо режиссеров, Смьшляева и Бирман, не занятые в пьесе Б.М., А.И.[Чебан] и ряд других товарищей, – все мы по кускам, по частям помогали и исправляли те шероховатости, которые были допущены.

Дело в том, что спектакль «Митькино царство» был первым спектаклем, который должен был сказать, что коллектив есть, живет и будет жить и пойдет исторически ему предначертанным путем. Эта карта была выиграна. Спектакль имел успех, спектакль вызвал интерес к театру – общественность спектакль приняла¹¹². Театр поддержали.

Теперь я подхожу к следующей главе. Я воспользуюсь выражением, сказанным здесь на актерском языке: «Театр открыл две двери – одну он открыл в современность, а другую – новым людям».

О том, что вошло в эти двери, разрешите продолжить после перерыва.

(После перерыва.)

Я остановлюсь на следующем периоде, очень важном, играющем направляющую роль в судьбе и росте нашего театра, я остановлюсь на раскрытых дверях новым людям, свежим, молодым силам, которые вливаются в театр, и на дверях, раскрытых в современность.

Двери в современность наш театр открыл, приняв к постановке первую советскую пьесу советского драматурга-рапповца Афиногенова «Чудак»¹¹³. Следующей пьесой была тоже пьеса советского автора, тоже рапповца, Анны Караваевой «Двор»¹¹⁴ в постановке Бирман и Чебана. Следующая пьеса тоже советского писателя, тоже рапповца, но только украинского, Микитенко – «Светите, звезды!» в постановке Б.М. и, наконец, последняя пьеса «Дело чести» тоже в постановке Б.М.

Говоря о том, как мне лично представляется метод нашего театра, я, естественно, должен буду задержаться на работе с современным автором, работе, в которой я непосредственно принимал участие.

В театр, в период его художественного руководства девяткой, после «Митькиного царства» пришел Афиногенов¹¹⁵. То, что к нам смог прийти наш советский современный драматург, – это явление не случайное. Вообще в жизни нашего театра нет ни одного случайного момента. Просматривая всю историю нашего театра, я утверждаю, что все шло закономерно и выливалось одно из другого.

Приход Афиногенова после Белого в этот театр¹¹⁶ – это явление, естественно, отразившееся на жизни и росте нашего театра.

Работа с драматургом, работа с автором является одним из основных звеньев построения метода нашего театра. И вот о работе с автором, в которой вскрываются корни художественного метода, я хочу сейчас сказать. Нужно найти слияние продукции драматурга с продукцией театра. Афиногенов принес свою пьесу в театр в сыром виде, сначала в конспекте, затем наполовину написанной, и, наконец, окончательно, и она, вместе с коллективом, работавшим над пьесой, подверглась переработке.

Я задерживаю ваше внимание на описании этой работы совместно с драматургом, так как я считаю это чрезвычайно важным моментом. Я прочту вам слова самого Афиногенова по поводу этой работы.

«Третий день длится перекрестный огонь по пьесе, – пишет Афиногенов о своей работе. – Участники ставят перед собой, режиссерами и автором десятки вопросов, дополняющих и обосновывающих текст образов, над которыми им предстоит работать. Исполнители вырастают в соавторов. Они взрывают пьесу изнутри, распахивают подпочву текста, выкорчевывают сучки и задоринки, придирчиво проверяют каждую фразу, вносят свои поправки, и пьеса трещит под напором неумолимых: почему, зачем, как?»

И в результате невидимое становится явным, многое, что раньше казалось важным, отходит на второй план, многое, казавшееся несущественным, приобретает значительность. Так творческое преодоление пьесы рождает спектакль.

Прежде всего нащупываются социальные контуры типов. Длительное совместное обсуждение устанавливает: выразителем интересов и чаяний какой социальной прослойки тот или иной тип является. А через это постепенно вырастают пока еще еле заметные характерные особенности сценического поведения.

Спектакль ведь должен показать не просто комсомольца Федю или рабочего Петровича, но такого комсомольца и такого рабочего, которые, сохраняя присущие им индивидуальные свойства, приобрели бы на сцене обобщенные социально-типические черты, преодолев при том фотографический бытовизм, абстрактную схематику и тяжкий груз театральных штампов, наложивших лапу на подобного рода образы. Отсюда же вырастает уже более общая задача по спектаклю в целом. Можно ли бурную нашу жизнь, половодье ее темпов уложить в рамки чеховской лирики? Разумеется, нет. Но каким тогда должен быть ритм спектакля и как сочетать с ним скульптурную лепку образа?

Ответ на это может быть дан только после упорных лабораторных поисков. Вот почему при коллективном «обговаривании» каждый вправе задать любой вопрос по пьесе, и присутствующие обязаны исчерпывающе на него ответить, прежде чем двинуться дальше. Буквально ни одной непонятой запятой»¹¹⁷.

Товарищи, я еще раз оговариваюсь. Мне еще нужно будет коснуться некоторых материалов по поводу «Чудака», но не поймите меня так,

что я придаю какое-то решающее значение этой пьесе. Мы придаем все огромное значение «Чудаку», потому что Афиногенов – это первый драматург, пришедший к нам со своей пьесой и давший нам советскую тему для спектакля. Мы знаем недостатки и достоинства этой пьесы, и если я на ней останавливаюсь, то только потому, что на ней я хочу показать метод нашей работы.

Вот это «буквально ни одной непонятной запятой» я считаю основным в работе над пьесой.

Это взрытие текста, эти ответы на анкетные вопросы, это отражение отношения данного действующего лица ко всем окружающим, это отношение ко всему произведению в целом я считаю очень важным моментом в работе.

Пьеса «Чудак» была принята Реперткомом, причем тов. Пикель, председатель Реперткома, на художественном совете сказал следующее: «Нет никаких сомнений и колебаний, которые были раньше у Реперткома. Они опровергнуты отчасти самим автором, а главным образом театром. Театр этой постановкой сделал шаг вперед. Театром, который шел до сих пор извилистыми путями, по-настоящему крепко и хорошо подана современная пьеса».

Работа над пьесой особенно нужна сейчас нашему современному драматургу, потому что мы живем в эпоху, когда голод на репертуар у нас настолько велик, что мы сами развращаем драматурга, и если у него зарождается только план какой-нибудь пьесы, то представители отдельных театров уже на корню покупают у него эту пьесу, причем театр забегает перед театром вперед, чтобы дать драматургу аванс, чтобы связать его каким-нибудь договором, обязать его непременно сроком, урезать этот срок для того, чтобы включить пьесу в план и не нарушить своего производственного плана.

Этой погоней за современной пьесой современного советского драматурга в тот момент, когда эта пьеса находится еще в голове у автора, и объясняется то обстоятельство, что пьесы попадают в театр в очень сыром виде.

Вы прекрасно знаете проделанную нами работу над «Делом чести». Автор прочитал свою пьесу, и дирекция единодушно и горячо ее приняла¹¹⁸. Мы прекрасно знаем, что там были некоторые недоработки, была некоторая непродуманность, что в процессе работы нужно было придать всему этому тексту определенную нужную форму.

Возьмите «Светите, звезды!». Тоже пьеса, которая подверглась очень большой переработке. Вообще нет ни одного текста, который бы не нуждался в дополнительной переработке для того, чтобы его можно было поставить в театр.

Я не буду вам читать письмо Афиногенова, присланное в театр, но там есть одна фраза, чрезвычайно важная и ценная для нашего театра. Мы знаем, что появился рапповский документ¹¹⁹, и мы знаем, что одним из творцов этого документа был тов. Афиногенов¹²⁰. Мы знаем, что это произошло после того, как он столкнулся у нас в театре с работой коллекти-

ва, – и, безусловно, эта работа, это его впечатление от работы коллектива отразилось в рапповском документе. В письме, которое он прислал нам, есть фраза, что он увидел свои, на бумаге очерченные образы, воплощенными в живых людей. В тот момент, когда он работал вместе с театром, он до такой степени подошел к коллективу, до такой степени был втянут в методы и приемы театральной работы, что для него как для драматурга это имело громадное значение не только для исправления пьесы «Чудак», но и для дальнейшей работы.

Очень жаль, что другой современный автор, две пьесы которого мы уже сыграли, был лишен этой возможности благодаря тому, что он живет в Харькове, на Украине, и даже не всегда попадает вовремя на генеральные репетиции. Я имею в виду Микитенко. Но в то же время он бросил нам в этой же комнате упрек, что мы его не привлекли к совместной работе, что, может быть, в процессе работы он смог бы исправить некоторые образы, которые он сам признает схематичными, недостаточно наполненными плотью и кровью, недостаточно убедительными. Несомненно, это было бы очень полезно и важно, и это играет в методе нашего театра большую роль. Он нам обещает дать свою третью пьесу, и я убежден, что теперь он подойдет к такой работе. Может быть, для этого ему придется переехать в Москву или часто сюда ездить, но если он хочет (а он безусловно хочет, он сказал нам это), он должен будет подойти вплотную к работе театра. Это обогатит и его, и театр.

Таким образом, приходят к нам свежие люди, нуждающиеся в нашей помощи, могущие и нам помочь, помочь той линии театра, по которой театр должен идти.

Поэтому для меня дверь, открытая в современность, является счастливейшим моментом, определяющим путь нашего театра, и настолько ясным и определенным, что нет и не может быть человека, который мог бы усомниться в искренности, честности нашего театра к вопросам современности. Если мы иногда не берем материал второго и третьего сорта¹²¹, то только потому, что мы, к счастью, до сих пор не потеряли требования высокого качества нашей работы.

Я вспоминаю прослушанные мною доклады на двух съездах Рабиса – областном и всесоюзном. Основное и главное, что я услышал и что прозвучало в этих докладах, в частности в докладе замнаркома Эпштейна, – это вопрос о качестве нашей работы¹²².

Эпштейн выступил на съезде с цитатами из переписки Владимира Ильича с Кларой Цеткин относительно искусства, которое нужно пролетариату. Неужели же пролетариат не заслужил первоклассного, высококачественного искусства? Неужели же для того, чтобы осовременить работу в театре, нужно делать то, что иногда имеет у нас место, особенно в отдаленных уголках, но и не только там, а и в Москве. Можно привести целый ряд примеров величайшей пошлости и величайшего цинизма по своей пошлости, которые мы имеем там. Вот, например, на мотив «Баядерки» поются куплеты о пятилетке. Но вы представьте себе на музыку

«Баядерки» куплеты на тему пятилетки! Человек, это делающий, считает, что он выполнил свою миссию, он осовременил оперетку.

Вот наше зло и наш враг – пошлость и бесцеремонное приспособленчество. МХТ 2 такими путями не шел и не пойдет. Он ищет добротного материала. Люди, которые о нас говорят, подчас очень мало нас знают. Может быть, в этом есть большая доля нашей вины. Мы очень долго варились у себя в собственном своем театре, отдавая ему все свои силы. Художественные руководители театра, постановщики никогда не выступали.

Если вы вспомните всю историю нашего театра, то вы увидите, что они никогда не выступали с предварительными замечаниями и объяснениями, как они поставят и чего они добиваются в своей будущей постановке¹²³. Мы сидели здесь, у себя в театре, и предлагали только судить о нашей работе.

Кроме того, мы очень мало говорили о нашем театре вообще. Мы очень мало участия принимали в диспутах, мы даже не были на диспуте, который был по поводу МХАТ 2-го в Комкадемии, результатом чего явилась статья Алперса¹²⁴. Мы не были на этом диспуте и не сказали там своего слова. (С места. Мы не были позваны.)

Почему это могло случиться? С одной стороны, может быть, не позвали, но, с другой стороны, нам характерно и присуще, что мы действительно из какой-то скромности, конечно, излишней скромности, не говорили так громко, как умеет говорить, скажем, Таиров о своей работе. Я ни в коем случае не предлагаю рецепты Таирова, я ни в коей мере не разделяю их, я предлагаю судить о театре по его работе, но какая-то доля умения вовремя сказать о своем театре у Таирова несомненно имеется.

Б.М. коснулся отдельных моментов статьи Алперса. Он охарактеризовал эту статью.

Я, со своей стороны, могу сказать, что она для меня звучит прежде всего как статья, которая хотя, кажется, излагает отдельные факты, как будто бы похожие на факты, но бывшие в другое время, при других обстоятельствах и в другой комбинации.

Вы прекрасно понимаете, что каждое слово, каждое выражение и одну и ту же фразу можно сказать так, что вы ее поймете и так, и иначе. Вы знаете, что, когда мы делаем самые начальные первокурсные упражнения в драматической школе, нам предлагается самая обыкновенная фраза, скажем: «который час». И вот этой фразе можно придать множество различных интонаций, и если человек хочет что-то выразить, то он этой фразой «который час» может выразить самые разнообразные вещи. Поэтому нельзя брать отдельные факты и комбинировать их для своей основной цели.

Для меня статья тов. Алперса является в целом статьей тенденциозной. Говорю это со всей моей ответственностью и жду случая, когда я смогу сказать об этом тов. Алперсу в лицо и доказать это на основании материалов, изложенных им в статье.

Можно же задать себе тему и подобрать материал так, чтобы даже не постесняться приписать театру такие вещи, о которых, читая, думаешь, что нужно обладать огромным пылом фантазии или как-то по-особенному направить свои мозги для того, чтобы подойти с такой оценкой к факту.

Вы знаете о том огромном значении, которое сыграла пьеса «Дело», поставленная Б.М. и прекрасно сыгранная. Вы знаете, в какой момент появилась эта пьеса¹²⁵. Она появилась в момент, когда театр переживал «оппозиционные» дела и настроения, когда театр совершенно закономерно вышел победителем из всех этих событий и доказал, что группа людей оппозиции стояла не на деловой серьезной критике, а хотела взорвать и разрушить театр. Театр объединился, но как объединился – как один человек. Театр мобилизовал все силы и выпустил в полтора месяца постановку, которая имела огромное значение, и по поводу этого пишет тов. Алперс. Он пишет следующее:

«Интересно, что театр из портрета Николая I показывает зрителю только традиционные николаевские ноги в лосинах и в ботфортах, пряча корпус и лицо Николая I под колосниками. Ботфорты фигурируют в спектакле как эмблема и символ сильной государственной власти вообще».

Куда же дел Б.М. корпус и лицо Николая I? Поставил себе в кабинет? Очевидно, так. Каким нужно обладать, я уже не говорю, тактом... (С места. Умом). Да, умом, чтобы можно было приписать такую вещь театру, ставящему этот спектакль.

Одна эта маленькая деталь подрывает с моей стороны всякое серьезное отношение к этой статье¹²⁶. Очень жаль, что она появилась в то время, когда театр был на гастролях, театра здесь не было, и статья повисла в воздухе, так сказать, растворилась. Театр был лишен возможности вовремя ответить на эту статью, но ответ на эту статью театр даст. Театр дает ответ всей своей работой, и он даст его непосредственно в своем докладе, который будет сделан дирекцией в Комакадемии. Это решено, и это будет сделано.

Теперь я перехожу к другой двери, к двери, которую театр открыл новым, свежим, молодым людям, которые должны пополнить наш состав и продолжать театр.

Этот вопрос о кадрах был поставлен нашим прежним директором еще в 1929 году. Он был поставлен предварительно на заседании художественного совещания и затем на общем собрании работников. Шел доклад по вопросу о реконструкции нашего театра и путях этой реконструкции. Предварительно этот доклад был заслушан в составе прежней девятки¹²⁷.

Чтобы сказать о своем отношении к вопросу о кадрах, разрешите вам прочесть слова, которые мне пришлось сказать на этом заседании девятки после доклада:

«Самое важное и серьезное это то, что мы должны совершенно откровенно признать, что будущее театра в опасности. Управлять это,

значит, предвидеть. Мы должны предвидеть приостановку роста художественных сил нашего театра при настоящем положении. Наш опыт, наши художественные знания необходимо систематизировать и передать молодежи (что мы сейчас и начинаем делать). Мы должны выпустить ряд новых мастеров, которые будут продолжать дело нашего театра, не снижая его художественного значения» и т.д.

По поводу доклада тов. Смирнова общим собранием была выработана резолюция, в которой есть два чрезвычайно важных пункта.

«Заслушав доклад тов. Смирнова по вопросу (зачитывает резолюцию)». Эти два пункта я считаю чрезвычайно важными, потому что здесь мы опять слышим основную мысль. Здесь театр считает, что если он чувствует в себе какой-то непорядок, если он чувствует, что в театре намечаются какие-то болезненные явления, то он выбрасывает опять тот круг, за который он хватался каждый раз, когда ему нужно было выходить из затруднений. Это именно принцип, который был руководящим для коллектива в его студийный период, – спайка, единство, «мы»¹²⁸.

Вопрос о кадрах стоял перед театром еще в 1929 году, но практически он стал осуществляться позже. Сейчас это одна из основных проблем нашей работы, один из серьезнейших вопросов, по которому нам необходимо в конце нашей беседы и докладов договориться до единого определенного метода и подхода к работе с кадрами.

Отношение к кадрам. К нам пришла группа молодежи – Казанский, Фотиев, Майоров, Ратко и другие¹²⁹. Эти люди пришли с полным сознанием того, куда они пришли, в какой театр они пришли и для чего они пришли. И они это доказали. У нас сейчас раздаются такие неверные, в основе своей несправедливые обвинения, что будто бы руководящая часть театра, старшие товарищи, недостаточно внимательно или, вернее, совсем невнимательно относятся к молодежи. Я считаю, что это неверно, а главное – это несправедливо. Я убежден, что если я спрошу любого из этих названных товарищей и присоединю еще товарищей, пришедших в последнее время, – что вы можете сказать по этому поводу, и имеется ли хоть один такой момент, когда бы на ваше обращение старшие товарищи ответили невнимательным, несерьезным, небрежным отношением, – то ни один из них этого сказать не может. Я считаю, что эти товарищи, когда будут делиться своими впечатлениями, должны будут сказать о тех плохих сторонах (если они были) подхода к ним, о которых некоторые говорят. Я живу в театре, бываю здесь ежедневно, я сам провел целый ряд работ с ними вместе... Я вижу и знаю отношение к молодежи.

Новые люди пришли к нам 2–3 года тому назад. Каждому из них любой из старших даст подробнейшую и точнейшую характеристику, потому что для людей, которые привыкли создавать театр плечо к плечу, страшно важно, какой человек подходит к моему плечу, какой человек поведет театр дальше.

Неужели у нас может быть хоть один человек, который может подумать, что возглавляющая актерская группа жадно сидит на своих ролях

и мечтает только о том, как бы заполнить собой всю работу театра. Это было бы величайшей глупостью. Со стороны руководителей это было бы просто преступлением, потому что театр нельзя строить на один сегодняшний год. Театр принадлежит не Петрову и Сидорову, а государству. К театру предъявляет требование страна, театр занимает центральное место в столице, в Москве, и он ответствен за всю свою дальнейшую работу. Каждый из нас может через месяц-два свалиться и уйти, кто же будет вести театр?!

Я потому останавливаюсь на этом вопросе, что вопрос относительно метода нашего театра, что вопрос о связи и слиянии с новыми приходящими силами не пошатнул театр, не взволновал его, не заставил расстреляться, как здесь прозвучало у Н.Н.¹³⁰, а напротив, помог ему и будет помогать впредь.

Не может быть иного отношения, потому что физически немислимо вести работу так, чтобы довести свое производство до 3–4 постановок на одних и тех же лицах. Я совсем не хочу сказать, что в этом отношении у нас все обстоит идеально. Не поймите мои слова так, что у нас нет никаких ошибок. Не считайте, что у нас все перегружены, все в работе. У нас есть люди, которые очень мало работают, есть люди, которые совсем не работают. Но я говорю об основном отношении к этому вопросу, о подходе к этому вопросу, к вопросу о пополнении новыми свежими силами нашего театра, которые должны будут вести наш театр.

Сейчас, по последней нашей работе видно, что порой очень большой процент молодых сил театра играет ответственные роли. Мне пришлось слышать, и я чувствую, что наши молодые актеры иногда путают и считают, что к ним предъявляют чрезмерно высокие требования. Мы не можем не предъявлять ни к себе, ни к вам таких требований, так как у нас не может быть такого положения: вы играете хорошо для вас, а для спектакля? А как для спектакля – в данном случае не важно? Пусть вы молодой плохо играете – это ничего. Другие хорошо играют. Я с этой точкой зрения согласиться никак не могу.

Для нас каждый выход, каждое слово должно быть как задача одинаково важно и ответственно. Если то или иное исполнение молодого актера не удовлетворяет, потому что оно снижает или подрывает качество данной пьесы или данного момента, очень ответственного в пьесе, то это совсем не значит, что этот молодой актер совсем никогда не должен играть, а это значит, что нужно употребить все усилия и помочь ему, для того чтобы либо этот актер, если ему непосилен этот материал, и не давать ему этого материала, либо, если этот человек проявляет способности и есть возможность, ему усиленно помогают, – то нужно и можно рисковать. А что мы на это идем, показывает статистика.

По тем данным, которые мы от дирекции представили в НКПрос, 75% участия в наших спектаклях за последние 3 года лежит на молодежи, а в некоторых пьесах и до 80%. Следовательно, участие молодежи в спектаклях у нас имеется¹³¹.

Теперь, как подойти к молодежи. Этот вопрос мы будем здесь ос-
вещать, мы должны будем в нем разобраться и вывести одно решение.

Я возьму конкретный пример и постараюсь на нем выявить свое от-
ношение. Я имею в виду не свое отношение, а нашего театра, так как это
является для меня характернейшей чертой нашего театра, так как это на-
ходится в природе театра, как я его понимаю.

Есть два способа. Можно взять человека за шиворот, бросить его в
реку и сказать – плыви, выплывешь – живешь, утонешь – ну что же де-
лать, туда тебе и дорога. (Рудницкий¹³². Утонуть, обычно, не дают.)

Я говорю не о том, что делается сейчас, а я говорю о том, какие
методы существуют. Я начал историю своей сценической работы не зря
с Киева, с провинции, где я был именно в таком положении, а следова-
тельно, у меня это совершенно обосновано, тов. Рудницкий, и вы меня не
перебивайте.

Я потому говорю об этом, что так вырастают актеры, и очень мно-
го актеров так выросло. Существует такой способ быстрой работы и бы-
строй ориентировки. Вот почему я и начал свой доклад с того, в какую
обстановку попадают люди. Иногда людям удается, люди вырастают и
делаются актерами. Я считаю, что в наших условиях нет необходимости
непрерывно ставить людей в такое положение. В такое положение мы лю-
дей и не ставим, потому что нам не нужно выпускать по 7 пьес в месяц.
Это обычно делалось там, где выпускалось 7 пьес в месяц. Нам этого не
нужно.

Так как мы предъявляем к себе высокие требования, то, с моей
точки зрения, беря пьесу и давая ответственную работу тому или иному
актеру, зная, что у этого актера нет еще достаточного опыта и достаточ-
ного знания, ставящий пьесу, долженствующий охватить все огромное
полотно театра, не может не уделить специально этому актеру время.
Нельзя актеру, играющему впервые большую роль, дать такое же количе-
ство репетиций, как актеру, играющему 20 лет на сцене. Неужели это не
так? Можно дать ему одинаковое количество репетиций для того, чтобы
он был в спектакле, но попутно ему нужно непременно оказать еще по-
мощь, которая шла бы параллельно с этим. Одним словом, если вы даете
В.В.Готовцеву 20 репетиций, то Е.И.Кузнецовой нужно дать еще 40 до-
полнительно сверх этого занятий.

Вот в чем заключается моя мысль, вот к чему я веду. Нужно искать
все те способы, которые могут дать молодым актерам дополнительные
технические знания.

Прежде чем человек бросится плавать, не зная элементарных при-
емов, нужно ему хотя бы приблизительно их рассказать. Если он знает
элементарные приемы, он не утонет, так как он может опускаться и под-
ниматься на поверхность. Однако этого мало.

Я должен видеть его лицо. Что будет, если он опустится во время
спектакля, ведь спектакль тогда провалится. И вот для того чтобы он не
опускался, я должен плыть рядом с ним в шлюпке и говорить ему: за-
брасывай правую руку, бери левой рукой, тогда ты будешь держаться, не
будешь опускаться. Я считаю, что это совершенно необходимо.

Вот в каком смысле я говорю о помощи и о работе театра, и так театр всегда работал, и ничего нового в этом нет.

Я все это беру из того, чему я сам научился в этом театре, чему я научился в МХАТе, в студии, чему я учусь каждый раз у моих товарищей.

Я солидаризируюсь с Б.М. относительно того, что не путем отдельного спектакля с молодыми силами, а путем втягивания молодых сил в игру с опытными, знающими актерами мы сможем вырастить нужные нам кадры. Только путем общения, путем встреч, путем взаимной поддержки на сцене молодой актер, качаясь, будет идти по правильному пути.

Мы только сейчас начали об этом говорить, а до этого мы жили по своим углам, по своим уборным, и эта работа у нас куда-то ушла. Я лично считаю, что наш театр просто должен восстановить то, что он в своей природе имеет, то, что составляло и составляет его силу, особенно теперь, когда такие большие требования предъявляются к театру в смысле качества, когда материал требует особой доработки.

Например, Е.И.Кузнецова является, несомненно, способным человеком, уже определившим себя в первый год своей работы и имеющей к себе совершенно определенное отношение со стороны руководящего художественного органа, но все же она еще нуждается в работе, помимо участия в спектакле, тем более что на ее плечи выпала чрезвычайно трудная, ответственная задача – воплотить в себе образ, который, с моей точки зрения, у автора сделан чрезвычайно схематично¹³³.

Когда мы будем говорить о методах нашей работы, нам нужно будет учесть срок и то время, которое необходимо давать для работы не только молодежи, но и всех актеров. Это для меня совершенно ясно. Без этого лично я не представляю себе выполнения тех или других ролей. Мы должны делиться тем, что мы уже знаем, мы должны, поучая других, учиться сами и помогать друг другу, отражая те или иные достигнутые результаты.

Я перехожу к последней части своего доклада. Я хотел бы резюмировать то, что я из всего пройденного считаю самым важным и ценным для метода нашего театра.

Основная и исходная точка – это работа с автором вплотную: «Ни одной непонятой запятой».

Следует также отметить работу с кадрами. Мы должны подготавливать и вводить их в ряды основных работников театра, ни на одну минуту не снижая качества своей работы. Мы иногда говорим так: «Вы знаете, такая-то актриса или актер показался очень недурно». Что это значит? Это значит, что для данного человека его показ имеет положительное значение. Но это часто у нас принимается как уже что-то законченное, что может быть пущено в спектакле.

Мы должны предъявлять особенно строгие требования ко всем работникам, причем это касается не только молодежи, но и всех старших товарищей. Показы для нас чрезвычайно важны и, помимо работы

с основным репертуаром, нам нужна система этих показов. Этот момент служит для ознакомления с возможностями того или другого актера, но, переводя это в план нашего театра, мы должны сугубо и строго держаться принципа не снижения качества, потому что иначе мы можем оказать плохую услугу.

Надо наконец прекратить эти разговоры о каких-то разрывах. У нас имеется группа людей несомненно даровитых, уже явно выяснившихся как люди, которые должны и могут жить в театре. Надо втягивать их в работу и помогать им, предъявляя к ним самые строгие и суровые требования.

У нас имеются такие ненормальные явления, которые меня очень поражают. Я сказал одному актеру, что, с моей точки зрения, ему не следует играть эту роль. Очень интересно, очень важно, что вы ее показали, но по таким-то и таким-то причинам нет основания включать эту работу в ваш план. Он говорит, да, я согласен с вами, но знаете, когда я подумаю, что такой-то старший товарищ плохо играет в такой-то пьесе и к этому не относятся строго, то почему должны относиться строго ко мне, если я неважно сыгрую эту роль? Если такой-то товарищ снижает качество и к нему относятся снисходительно, то я, более молодой актер, тем более могу играть неважно.

Что же это такое. Правильно это, товарищи, или нет. Что мы отсюда должны вывести? Ведь ссылка на плохое никак не может быть убедительна, но это значит, что у нас, может быть, в этом отношении есть пробел.

Я говорю о том, что отношению к кадрам мы должны придавать огромное значение, мы должны усилить сугубое и строгое отношение к нашим руководящим товарищам, для того чтобы не было ссылки на это, а были бы обратные ссылки. Если рядом со мной играет такой мастер, то и я должен мастерски играть, если не целиком, то, во всяком случае, по возможности и с каким-то подходом к нему.

Следующее положение, основное и важное в методике нашего театра, это слияние формы и содержания. Какие бы ни были условия, если мы вместе с содержанием не даем нужной формы, это никуда не годится.

Почему я считал возможным так долго останавливаться на студийном периоде? Потому что новое содержание, подсказанное, диктуемое нашими днями, подсказывает и новую форму выражения этого нового сегодняшнего содержания. Форма и содержание, слившись, дадут одно целое, дадут конечный результат.

Поэтому я здесь касаюсь нашего недостатка, который мы все знаем и который мы непременно должны будем отметить. Мы знаем, что у нас одним из больших зол, особенно в спектаклях уже поставленных и шедших много на публике, является небрежность, которая идет по двум линиям.

Небрежно сказанная фраза, не доведенная мысль нарушают содержание. Зритель потерял нить. Актер пробормотал, актер уронил 2–3 важных, ударных, выражающих основной момент слова, и он нарушил содержание.

Затем, актер вышел с незагримированной шеей, актер криво наклеил ус. У актера при выдержанном спектакле небрежно одетый костюм, актер небрежно сделал установленную режиссером мизансцену. Это значит, что к форме спектакля, к характеру движений он отнесся небрежно, нарушил это, следовательно, нарушил форму.

Затем далее – звучание современности. Что это такое? Театр ничего не делает, театр замрет, если он не будет иметь уха, которое должно слышать современность. Тут дело не только в теме данной пьесы, не только в постановке пьесы на узловые проблемы сегодняшнего дня. Мы можем иметь и постановку классической пьесы. Тут дело в праве занимать время нашего зрителя в продолжение 3–4 часов на сцене.

Звучание современности – это то количество времени, которое данный актер, данная сцена, данная роль, данный спектакль могут занять у зрителя.

Мы живем в эпоху огромного напряжения. Мы живем в эпоху обостренных восприятий, когда люди понимают друг друга с полуслова, когда если кто-то очень долго и длинно за чашкой чая начинает вам что-то рассказывать, вы его не слушаете, вы со второго слова либо догадываетесь, либо он вам надоел.

Нам должно быть все ясно. Мы должны всё скоро понять. Мы должны точно знать то количество времени, которое мы можем уделить на ту или иную деталь.

Вот здесь, товарищи, у нас есть ошибки. Мы иногда приносим с собой кое-что из далекого прошлого. Мы иногда приносим с собой любовь к натуралистическим подробностям, любовь к бытовизму, а это в настоящее время нарушает звучание современности в том смысле, о котором я говорю.

Мы иногда очень любим собственное самочувствие. Мы очень хорошо можем взять эту ложку и обыграть эту ложку, а затем опустить ее в стакан, взять каплю чая и выпить. Это обыкновенное явление.

По старому Художественному театру очень важно, как я взял эту ложку, затем посмотрел, из какого она металла, есть ли проба, чистая ли ложка, взял полотенце, вытер, затем увидел еще что-то и здесь вытер и, наконец, взял каплю чая и выпил. Я этот эпизод с ложкой развил во что-то длинное, сделал это, может быть, очень хорошо и мастерски, но нужно ли это? Можно ли занять этим то время, которое зритель может уделить на этот спектакль. Зритель этого не простит, он сейчас же начнет кашлять, вы этим его не удержите. Вы давайте ему непременно сейчас же все новое и новое содержание ваших кусков, держите его внимание, держите его интерес.

В этом смысле у меня есть одна чрезвычайно любопытная, характерная вещь. На днях на одном из наших спектаклей была одна старушка, которая живет в нашем доме, – это няня 60 лет. В театре она, наверное, была всего лишь второй раз в своей жизни. И вот когда она просмотрела целый спектакль, она мне сказала только одно слово. Я говорю: ну как,

няня, понравилось? – «Как у вас все быстро происходит – плачут и смеются». И больше ничего. Вот все, что она сказала о спектакле. (С МЕСТА. Какой спектакль?) «Человек, который смеется».

Быстро происходит – и плачут и смеются. Для меня эти слова чрезвычайно важны. Может быть, она многое не разобрала во всей сложной интриге, которая там имеется, но это не важно. И плачут и смеются – говорит она. Вот быстро делать это – и плакать, и смеяться, и радоваться, и радовать других – я лично считаю основной задачей театра, захваченного таким театральным приемом, театра, которого не может интересоватьковыряние ложечкой больше, чем нужно, для которого ложечка является маленькой деталью, ей можно уделить полсекунды, а интересно и важно то, что пойдет дальше.

Только таким путем нужно идти. Только сюда должен быть направлен интерес и использование всех театральных приемов и при более яркой и выпуклой задаче.

Если первые спектакли студии дошли до предела простоты, житейской простоты, жизненной простоты и этим тогда волновали и очаровывали, то сейчас мы должны прийти в своих спектаклях до предела *театральной простоты*.

Какая разница между театральной подачей и натуралистической? Здесь я воспользуюсь прекрасным примером, который я встретил у Вахтангова. Между натуралистической и театральной подачей такая же разница, как между домашней кухней и рестораном. Мы здесь можем привести в качестве примера куропатку, приготовленную дома и поданную этой же самой няней, и куропатку, поданную в «Метрополе» или в «Савое». Она подана прикрашенная, она подана на каком-то особенном блюде, она подана декоративно, она подана со звоном, с музыкой и блеском. Этот прекраснейший пример Вахтангова для меня является ярким примером того, что лично меня интересует в нашем театре. Вот это радостное украшение куропатки является тем театральным приемом, о котором я сейчас говорил.

Следующее положение. Сцена нашего театра не принимает примитивного, белыми нитками созданного и поданного сценического образа. Что это значит? Мы не можем примириться с таким отношением актера к роли, когда он не делает свою игру настолько художественно тонкой, чтобы зритель прочувствовал, что отношение актера к образу для него исчезло. Я, актер, имею отношение к данному образу. Данным образом я хочу выразить то-то и то-то. Я хочу послать в зрительный зал мою волю, я хочу дать определенный посыл, но если я, актер, буду делать так, что вот смотрите, что говорю я и что говорит Петр Иванович, – я до зрителя не дойду. Я должен сделать этот посыл так, чтобы зритель был убежден, что это он так относится к образу, а не я. Я воспринимаю по-разному социальные типы. Этого я ненавижу, этому я сочувствую. Эти белые нитки, которые приходится встречать на скороспелых спектаклях в других театрах, производят отрицательное впечатление. Когда сидишь и видишь

это голое намерение, которое выпирает со сцены, то чувствуешь, что это произведение лишено той художественной насыщенности, которая необходима с точки зрения нашего театра.

Вопрос о классическом репертуаре, вопрос о классике в нашем театре.

В нашем репертуаре классическим пьесам всегда отводилось, отводится и должно будет отводиться место. Постановка классических пьес является так же насущной задачей и обязанностью театра, как и постановка пьес современных. Весь вопрос в процентном отношении, весь вопрос в том, что довлеет, что превалирует.

Классическая пьеса со сцены современного советского, если хотите, краснознаменного театра никогда не исчезнет и не может исчезнуть, потому что проблема разрешения классики на этой сцене – это проблема построения советского театра.

Но как и каким образом мы должны ставить классические пьесы? Это для нас теперь совершенно ясно. Возьмем звучание эпохи, звучание современности и возьмем такой спектакль, как «Вишневый сад». В прошлом году мне удалось посмотреть третий акт «Вишневого сада»¹³⁴, и я почувствовал тот громадный путь, который мы все сделали. Я сам являлся участником этого спектакля, мне приходилось играть Трофимова¹³⁵, но когда я в прошлом году, после перерыва в семь или восемь лет, посмотрел этот спектакль, я ничего не понимал. Звучание спектакля – то, как люди говорят, отношение к отдельным предметам, то, над чем люди плачут, чему они радуются, – сейчас мною воспринимается совершенно иначе.

Что это значит? Может быть, Чехов потерял всякую свою ценность? Нет. Может быть, Антона Чехова можно поставить по-иному? Конечно, можно, и как раз «Вишневый сад» должен был бы прозвучать по-иному, и, может быть, его нужно было поставить, но как комедию, а не как лирическую пьесу, как она была поставлена.

Поэтому чрезвычайно важно критическое отношение к классикам, к наследию прошлого. Пора знать и тов. Алперсу, и всем, кто говорит о нас, не зная нас, не изучив нас, что мы прекрасно сознаем, что за художественной значимостью того или другого классического произведения немедленно и непосредственно следует идеологическое значение. Это две категории одного и того же понятия. Мы это твердо знаем, и только это может нам дать право и возможность подойти к классическому материалу.

Мы должны не нейтрально подходить к классическим пьесам, как это имело место в первые годы революции. Тогда московские театры рассуждали так – современных пьес нет, значит, нужно взять классическую пьесу. Брели классическую пьесу и осуществляли ее так, как она осуществлялась в 70–80-х годах. Просто ставим пьесу как таковую, без определенного к ней отношения. Это совершенно немислимая вещь и мертворожденная затея. С таким отношением нечего раскрывать книгу, так как произведение это нельзя сыграть так ни в коем случае.

Поэтому сейчас, имея перед собой материал «Униженных и оскорбленных», который нас всех, с одной стороны, чрезвычайно интересует,

а с другой стороны, очень заботит (хотя пьеса у нас принята), мы делаем все попытки, чтобы она у нас была поставлена. Мы хотим проработать ее так, чтобы дать себе точный и прямой ответ, как она прозвучит и как нужно и можно ей звучать. Если мы, работающие над этой пьесой, не получим этого, тогда мы ясно ответим себе, что данный материал не может быть осуществлен.

Важен самый факт, что мы подошли к этому материалу. Это произведение является для нас произведением, которое может прозвучать в наши дни как социальная мелодрама, как пьеса, которая мобилизует определенное нужное нам настроение зрительного зала. Она должна прозвучать как пьеса, которая точно должна сказать зрительному залу: кто враг, кто друг, какие классы, какие слои общества сталкиваются и борются, где находится центр внимания и какие группы людей что из себя представляют¹³⁶.

Мы прекрасно знаем, что даже грамоте нельзя учить нейтрально. Нейтрально, безразлично, без отношения нельзя подойти ни к одному вопросу.

Я в одном журнале вычитал очень хороший пример, что действительно можно так учить ребенка: птичка божия не знает ни заботы, ни труда. Но можно, говоря о том, что птичка божия не знает ни заботы, ни труда, учить азбуке классовой борьбы, при которой труд и забота имеют решающее значение.

Я привожу это как такой пример, который совершенно ясно показывает, что отношение ко всему, что вы говорите, что вы делаете, а особенно, когда вы ставите пьесу, особенно, когда вы играете роль, когда вы выпускаете спектакль, – вы ваше отношение никуда не спрячете, вы должны его показать четко, ясно и определенно.

Я заканчиваю, товарищи. Я сейчас только почувствовал, сказав все то, что я вам сказал, что я не мог охватить и десятой доли того, что действительно следовало бы сказать и можно еще сказать, и должно еще сказать о творческих методах нашего театра. Охватить все это в одном докладе – невозможно.

Я постарался наметить основные вехи, а затем будут дополняющие доклады других наших товарищей, мы поделимся друг с другом тем, что каждый может принести из своего опыта, из своего знания, что ему дорого и важно, и в результате каждый из нас, выступая еще раз, сможет поправить и дополнить упущенное, важное, ценное и имеющее значение для основного вопроса¹³⁷.

Я хотел бы закончить свой доклад теми словами, которые Г.Г.[Александров] предпослал сегодня моему выступлению.

Товарищи, я поставлю точку над «и», иначе я не считаю нужным обо всем этом говорить. Если кто-нибудь из работников нашего театра думает, что все это нами затеянное большое и трудное дело имеет своей целью внести в наши ряды какое-нибудь потрясение и расстройство, то он глубочайшим образом ошибается!!

Я потому так говорю, что какие-то флюиды, какие-то неуловимые настроения носятся в воздухе. Что-то вот один скажет, а что другой скажет, а что скажет третий, а как тот покроеет того. Этого никто не дожждется.

Наша работа должна принести нашему театру пользу. В наших выступлениях каждый должен быть искренним и правдивым до конца. Он должен сказать все, что ему дорого, что ему важно.

Поэтому я не призываю к каким-нибудь сентиментальным, приятельским, дружеским отношениям. Мы взрослые люди, мы люди зрелые, мы прошли большую суровую школу. На наших плечах лежит огромная ответственная задача ведения театра, а потому я говорю, что нам не нужно исходить из каких-то особых дружеских отношений, мешающих нам сказать в достойной форме свое мнение, если даже кому-нибудь это не понравится. Почему я не могу этого сделать? Наоборот, я обязан это сделать. Я должен сказать, потому что все мы связаны и нас не разорвет никто, если мы будем стоять на принципиальной почве во всех этих наших разговорах. Мы должны стоять на том, что нужно и полезно театру.

Потому так ответственно, важно, трудно и волнительно выступать здесь сейчас перед вами. Нужно учесть то, что нам это должно быть на пользу, на наше обогащение, а не на наше потрясение или на нашу нервозность. Необходима дружеская, товарищеская, но главным образом деловая атмосфера и обстановка в нашей работе. Нужно подходить с уважением к каждому лицу, имени которого здесь мы будем касаться, который внес хотя бы маленькую крупницу своего труда в отношении к делу.

И вот если мы весь коллектив объединим на том, что мы сосредоточенно и внимательно будем с вами прорабатывать единую линию нашего поведения, единую линию нашего театра, это прекратит всякий вздор и всякие закулисные разговоры, и это даст нам здоровую, нормальную обстановку.

Мы должны выработать линию, которая содействовала бы расцвету нашего театра, которая способствовала бы его общественному и художественному росту и которая содействовала бы славе нашего театра. (*Аплодисменты.*)

25 ЯНВАРЯ¹³⁸.

Александров. Товарищи, продолжим нашу плановую дискуссию о путях развития и методах работы нашего театра. Я хочу только поставить на вид товарищам, что мы отнимаем от нашего производства очень дорогое время, и эти доклады являются обязательными для художественного цеха, и неприход на эти доклады будет расцениваться, как опоздание и неприход на репетиции. Я ставлю вас об этом в известность, чтобы вы знали, что это есть обязательная работа театра.

Слово имеет режиссер нашего театра тов. Бирман. (*Аплодисменты.*)

Доклад БИРМАН

Товарищи, прежде всего я прошу у вас прощения за то, что я буду читать по бумажке. Дело в том, что на сцене я редко чего боюсь и стесня-

юсь, а например – в концертах я не участвую никогда, потому что у меня есть, может быть, страх самой себя. Когда я влезаю в какой-нибудь образ – мне сам черт не страшен, а когда я становлюсь сама собой – я страшно волнуюсь.

Товарищи, т.к. до меня было 2 доклада, то я коснусь истории нашего театра очень кратко. Я коснусь истории Студии МХАТа для того, чтобы из субъективных воспоминаний основателей Студии и очевидцев Студии возникла бы равнодействующая, которой бы и воспользовались наши молодые товарищи и те товарищи из других театров, которые сюда пришли, дабы иметь по возможности объективное понятие о возникновении и истории нашего театра – колыбелью которого была 1-ая Студия.

Я думаю, что дату 1913 г. январь месяц вы запомнили все. Это – дата того дня, когда впервые раздвинулся занавес над пьесой «Гибель 'Надежды'» в постановке Болеславского.

Мне очень интересно коснуться возникновения Студии, так как еще при докладе Б.М. сказала, что я во многом с ним категорически не согласна. Я не согласна прежде всего с тем любительским характером, который возник из доклада Б.М. Я думаю, что 1-ая Студия прежде всего образовалась не случайно (вот что для меня самое важное), а образовалась закономерно.

Кто составлял и кто образовал 1-ую Студию? Актеры 1-й Студии были из молодых сотрудников МХТ 1-го. Мне кажется, важно отметить то, что большинство из этих сотрудников МХТ 1-го были со знаком «птички». Обыкновенно, разбирая качество сотрудника в конце года, Правление театра или художественное заседание против тех людей, которые не особенно подходили к 1-му МХТ – ставили определенный значок: птичку или кандидата на птичку.

Вот кто попал в 1-ую Студию из сотрудников Художественного театра. Даже сам Болеславский начал свою работу после того, как он вероятно провалил роль Лаэрта. Так что какая-то неудачливость была в тех людях, которые образовали Студию. Но, как видно, они не были неудачниками, потому что неудачники покоряются неудачам, они же – не покорились. Наоборот, в них развилась необычайная активность, дабы выявить себя как художников.

Это – одна часть состава Студии.

Второй частью состава была та группа адашевских учеников¹³⁹, которая являлась вначале несколько обособленной группой и которая впервые начала на квартире Б.М.Афонина заниматься системой Станиславского, под тогда еще очень робким, но в то же время очень отважным руководством Е.Б.Вахтангова.

И вот мы начали работать над этой системой. Для меня важно одно воспоминание. Я многое забыла, но я помню один спор с Вахтанговым. Я помню, как он говорил, что для того, чтобы выразить физическую горечь на сцене, нужно стакан предварительно смазать хиной. Я помню, как у меня был с ним спор по этому поводу. Кроме того, у нас была одна

актриса, которая гадала. Он задал этюды, и эта актриса гадала другим молодым актерам. Мы тоже много тогда спорили и говорили, что это не есть искусство.

Руководителем и основателем Студии был Станиславский, который хотел провести в жизнь свою систему, или вернее – хотел проверить один опыт. Когда он объяснял, как возникла его система, он говорил следующее: я наблюдал актеров разных национальностей, разной окраски кожи, мужчин и женщин, старых и молодых, толстых и тонких, высоких и низких и т.д. и заметил, что у талантливых, а иногда даже гениальных людей есть что-то общее. И тогда Станиславский это общее, эту гармонию разъял алгеброй.

Если я не ошибаюсь, то переход от общего к частному в физике называется дедукцией. Эту гармонию он проверял алгеброй и захотел проверить обратный процесс, т.е., если актер исполнит те законы, которые Станиславский нашел при разъятии гармонии, то произойдет ли обратное явление, т.е., если вы знаете законы и исполните их в последовательном порядке, добьетесь ли вы гармонии.

Станиславский заявлял, что его система только для талантливых людей. Его система есть как бы то, что в цирке для прыжка приседает человек и берет на цирковом жаргоне «швунг» для того, чтобы перепрыгнуть через какую-то пропасть. Станиславский не жалел людей, которые не обладают способностью перепрыгнуть, и если эти люди попадают в бездну и покрывали ее белыми костями, то Станиславский никогда их не жалел.

Я лично считаю, что в возникновении Студии было что-то закономерное. Когда К.С. сказал, что 1-й МХТ вынес 9-й вал, что было что-то в жизни такое, что вынесло на этом громадном гребне Московский Художественный театр, произведший революцию в театральной жизни, то я думаю, что, может быть, не 9-й вал, но какой-нибудь «валенок» все-таки участвовал в создании нашего театра.

Те люди, которые были актерами 1-й Студии, затем инициатор Студии, который делал изумительный опыт, затем – руководитель, воспитатель, дядька Студии Сулержицкий – все это вместе взятое не дает возможности смотреть на Студию как на нечто случайное и любительское.

Теперь я коснусь атмосферы Студии. Я помню 3 завета Сулержицкого. 1-й завет – кто не чувствует порога сцены – тот сволочь. 2-й завет – театр, отношение к театру – это или любовь, или проституция, середины никакой нет. 3-й завет – будьте вместе, будьте, как орех.

Таким образом, я вижу, что в этих 3-х заветах уже есть основание для того, чтобы думать, что вопросы дисциплины, отношения к сцене и затем – коллективность были уже заложены в Студии в самом ее основании.

Случай с Хмарой, рассказанный здесь, никак не грязнит моего воспоминания о 1-й Студии и даже не портит воспоминания о Хмаре. Хмара, кроме этого занятия, играл все первые роли в первых постановках 1-й

Студии, и в тот вечер, когда Студия сделалась знаменитой, как говорил Б.М., после «Сверчка», Хмара к этой знаменитости прибавил большой кусок¹⁴⁰.

За то, что Хмара эмигрировал, он наказан. Там он нашел себе дворец, знаменитую жену¹⁴¹ и шелковое белье, но там он потерял себя как актера и, насколько мне известно, он страдает сейчас невыносимо.

Касаясь духа Студии, я хочу привести только один факт. Когда заболел нервным расстройством Л.М.Леонидов¹⁴², когда у него образовался страх сцены, то лечиться он пришел в 1-ю Студию МХТ.

Можно было бы сказать о том, что в постановке «Балладины» мы собственными руками участвовали, мы шили все декорации, и самым смешным и грустным было то, что эти декорации были отменены Станиславским. Все эти декорации мы вышили собственными руками. Вещественным доказательством этого отношения к Студии осталась у М.Ф.¹⁴³ вышитая нами скатерть.

Студия есть лаборатория, это есть проверка какого-то опыта творца театра. Поэтому, несмотря на случайный репертуар, режиссеры Студии, актеры Студии ищут чего-то, ищут своих путей.

Пьесами, сделавшими эру после «Гибели 'Надежды'», пьесами-основательницами были 2: «Сверчок» Сушкевича и «Эрик» Вахтангова.

Затем я делаю в своем докладе прорыв. Я совсем не стану сейчас касаться истории МХАТ 2-го, внутренних распрей, раздоров, разностей верований, я этого совсем не буду касаться, потому что это вопрос, который, мне кажется, потребовал бы не одного, а нескольких докладов. Поэтому я сразу перехожу от колыбели к тому моменту, в котором мы находимся сейчас с вами.

Говоря о методе, я хочу найти ту точку зрения и тот метод, который выявлял бы то, чем мы пользуемся в наши дни и для чего. Я вспоминаю те слова, которые у меня остались от лекции Ю.В.[Соболева], которые сказал Пушкин, когда он писал «Бориса Годунова»: «Дух века требует великих перемен и на сцене [драматической]»¹⁴⁴.

По-моему, это совершенно потрясающие слова. Я прошу прощения за то, что у меня, как изюм в кулич, в весь мой доклад воткнуты цитаты.

Я хочу сказать об одной перемене, которую произвел дух нашего времени, т.е. революция, в актере. Во времена Пушкина говорили: «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон, в заботах суетного света он малодушно погружен». Глизер, которая пишет в журнал «Советский театр», как она слагает свои роли, говорит, что это не большие усилия, чем те, которые прилагает человек для того, чтобы образовывать утилитарный хлеб.

Мне хочется несколько определить положение актера и его продукцию. Мне случилось быть на областном съезде¹⁴⁵, и там мне удалось услышать те надежды и те желания, которые через Рабис высказывает вся наша страна.

Ф.Кон¹⁴⁶ говорит: «Мы боремся за превращение старого актера,

жреца искусства – в нового, в гражданина советской республики не только по паспорту, но органически спаянного со всей жизнью страны строящегося социализма».

Таким образом, вместо жреца хотят гражданина. Какого? «Спаянного со всей жизнью страны строящегося социализма», т.е. актер должен понимать, должен чувствовать такие явления, как коллективизация сельского хозяйства, и он должен это чувствовать особым образом, может быть, не так, как это чувствуют политики. Он должен понимать строительство заводов, фабрик, шахт. К промфинплану он должен подходить особо, может быть, то же не так, как политики.

Актер-гражданин должен, и безусловно должен, обладать минимальными политическими, экономическими, философскими и научными знаниями. Боярский¹⁴⁷ говорит, что «нам не нужно схоластической зубрежки, нам не нужно лжи».

«Мы должны постигнуть идеи и содержание (я это цитирую из документа РАПП) эпохи диктатуры пролетариата, которая строит в ожесточенной классовой борьбе бесклассовое социалистическое общество».

На съезде они говорили, что нам не нужно таких работников искусства, которые легли спать идеалистами, а проснулись диалектиками. Мы, говорят, ими не воспользуемся.

В «Чудаке» есть такие слова: «Слова о социализме плывут мимо нас, как лодки, не оставляя никакого следа в сердце». Нам нужно понять, что слова о социализме современный актер должен чувствовать, должен понять, должен постигнуть. Когда в его рот будут вложены слова о социализме другим человеком, то когда они достигнут до зрительного зала, они проплывут мимо зрительного зала точно так же, как лодки, и точно так же – не оставят никакого следа в сердце.

Опять из «Чудака»: «Во всех уголках необъятной страны идет бой за социализм, и в этом бою энтузиасты на линии огня».

Я слегка перефразирую: «Во всех уголках необъятной страны идет бой за социализм, и в этом бою актер на линии огня». Нас современность переводит на линию огня. Это мы должны очень хорошо понять.

«Актер является (сказал, кажется, Боярский) пропагандистом боевой идеи большевизма». Актер – на передовые позиции культурного фронта.

Недаром на всех съездах, на всех праздниках театра – всегда выходит представитель Красной Армии. Какое родство чувствуют эти борцы на настоящем фронте с актерами, которые борются на культурном фронте?

Сейчас идет военизация актера. Актер не может быть штатским, потому что искусство мобилизовано, потому что искусство является ареной классовой борьбы.

Актер не может быть аполитичным, потому что на съезде, подмигивая, Городинский¹⁴⁸ говорил – аполитичного искусства нет, наоборот, аполитичное искусство очень политично. Даже коснувшись фотографии,

Городинский развеселил всех слушателей тем, что он нашел контрреволюцию в фотографиях. В чем выразилась эта контрреволюция?

– Там был снимок 2-х красноармейцев, причем один сидел против другого и целился в него ногами. Их сняли для того, наверное, чтобы изобразить их храбрость, а в результате появился контрреволюционный снимок. Кроме того, там была фотография 3-х летнего ребенка с папиросой в зубах. Это он тоже считает контрреволюцией.

Термин, который выработан сейчас на съездах Рабиса, следующий: художник должен быть воинствующим.

Художник должен знать жизнь во всей ее конкретности. У одного автора, очень старинного и очень не подходящего к нашим дням, я прочла такую фразу: «Художники, берите из своих преданий все, что не мешает вам быть гражданами, полными чувства гражданской доблести, но сожгите все остальное и искренне подайте руку современной жизни». Это говорит Лесков, и этой цитатой я хочу воспользоваться.

Художник должен убедительностью своего творчества и своей политической убежденностью принимать участие (из рапповского документа) – в формировании революционной воли зрительного зала, должен своим творчеством принимать участие в организации последнего и решительного наступления на капиталистическое общество.

Мне бы очень хотелось, чтобы вы это поняли. Наверное, вы все это знаете, но когда поймешь как следует, тогда радикально меняется отношение к театру.

Таким образом, перед нами стоят 2 задачи: тем, которые уже являются художниками, нужно получить воинствующее сознание для того, чтобы они могли повести последнее и решительное наступление на капиталистическое общество. Мой доклад имеет следующую тему: мы поговорим о том, что должен делать художник, еще не имеющий воинствующего сознания (хотя, я думаю, что у всех это сознание появилось и его нужно только урегулировать), и какой метод нужен для людей с воинствующим сознанием, чтобы быть художниками.

В отношении военизирования, в отношении получения актером воинствующего сознания. Мы начали это делать еще несколько лет тому назад, но делаем еще недостаточно много в этой области. Я имею в виду изучение марксизма и ленинизма, знакомство с индустриальными предприятиями, поездки на новостройки. Вы сами знаете, что, помимо неудобств, дал нам Донбасс. Те люди, которые были в Эривани, поняли, что сделала революция для других национальностей, составляющих наш Союз.

Кроме того, нужно поговорить о том, какое влияние на современного актера имеют пролетарские драматурги. Ничто не знакомит вас так с чувствами, с понятиями, с мыслями, с желаниями современности, как ваш собственный образ, который вы берете от пролетарского драматурга.

Я говорю о перековке политического сознания, без которой никакой художник принят жизнью не будет. Но точно так же – жизнь не примет

человека с воинствующим сознанием, если этот человек не приспособлен для сцены, если этот человек не обладает художественным знанием, художественным методом. Пусть человек, который обладает воинствующим сознанием, но не является художником, займется другим делом. Пусть он выберет для себя трибуну для агитации, пусть он поведет дипломатические переговоры, но зачем этому человеку выбирать полем своей деятельности сценическую площадку? Он займется не своим делом, если станет актером, и неизбежно окажется бездарным.

Энгельс сказал, что бездарных людей нет, а есть люди, занимающиеся не своим делом. Поэтому очень хотелось бы, чтобы в театр приходили люди, которые приспособлены к этому делу.

Если я говорила, что художник советской страны должен политически военизировать свое сознание, то всякий приспособленный человек, приспособленный к искусству, должен изучать законы этого искусства, теорию искусства, для того чтобы применить его на практике.

На съезде рассказали такую вещь, что в одной школе 2-ой ступени поставили спектакль. Кое-как они сыграли этот спектакль, и что же началось после этого спектакля? Как говорил докладчик, началась буза, потому что среди участников спектакля, особенно участниц, объявились красавицы, и они испортили атмосферу этой школы, потому что начались буквально бои из-за красавиц.

Так вот я и говорю, что получается странная вещь. Часто среди театральной молодежи замечаешь вполне оформленный театральный штамп и богемные привычки при абсолютно неоформленном опыте. Разгильдяйство вместо организованности.

Часто воинствующее сознание, если оно даже добросовестно, оно на сцене не выражает ничего, кроме так называемой результативной игры. Что написано, то и сыграно, без всякого претворения.

Так вот, переходя к методу, поскольку я собрала все это очень не точно и спутано, я скажу о тех приемах и навыках, которые помогают человеку играть не результативно, которые помогают человеку быть художником.

Я часто упоминаю имя Станиславского и не могу его не упоминать, потому что я думаю, что для того, чтобы Станиславский стал гением, ему нужно только умереть. Его не называют сейчас гением только потому, что он сейчас живет.

Станиславский нас учил: помните, что если вы играете, предположим, белый цвет, то знайте, что белый цвет белым играть нельзя, т.к. он состоит из ярчайших спектральных тонов. Если вы сыграете гамму спектральных тонов, то у вас получится белый цвет. Поэтому – нельзя в наших современных пьесах играть белых – белыми, красных – красными. Есть составные части, которые мы обязаны знать и обязаны изобразить.

Затем Станиславский говорит: не играйте отдельные страсти. Не употребляйте всю энергию вообще на страсть, как нечто вырванное из всей динамики образа, не играйте отдельно образ. Бывает так, что актер

найдет губу и все внимание употребит на эту губу, не думая, что с этой губой человек живет, а играет только эту губу. Не изображайте отдельно образ, а поймите желание образа, тогда возникнет его действие.

Слово «актер» – это французское слово, это значит – действующий. В прежних афишах писали: действующие. Вот в этом, собственно, зарыта собака.

Б.М. прав – метод не есть что-то остановившееся. Метод вечно движется и вечно меняется – и от перемены жизни, и от характера того или иного театрального водителя, и от характера того или иного театрального коллектива.

Я позволю себе сравнить метод с рекой. Я хочу говорить о том коллене этой реки, которое я уже застала сама, т.е. я хочу говорить о том, что началось с 1-й Студии и кончается сегодняшним днем.

Мне кажется, что Станиславский был тем озером, из которого получила исток река нашего метода. Я думаю, что учение Станиславского «пройдет веков завистливую даль», потому что забвения может бояться открыватель театральных «америк», открыватель различных «измов», они боятся забвения, боятся того, чтобы не быть забытыми при жизни. Мне думается, что Станиславский может этого не бояться. Забвение никогда, ни при каких обществах не коснется этого человека.

И вот из этого озера потекла река, и в эту реку потекли отдельные большие и маленькие ручейки, т.е. мысли, чувства и опыт тех людей, которые создавали этот опыт.

Разрешите мне, из чувства такта, не касаться тех ныне здравствующих людей, которые имели колоссальное влияние на метод нашего театра. Это вы будете видеть сами из жизни этих людей. Я бы этого не хотела касаться. Я остановлюсь на умерших людях – на Вахтангове и Сулержицком, которые имели колоссальное влияние на историю нашего метода. Затем мне еще придется касаться Чехова, который лично на меня имел громадное влияние.

Итак, кроме этих ручейков, на метод влияли два сотрясения – это война и революция. Об этом я тоже сейчас не буду говорить, т.к. это тоже отвлечет меня от самого метода, к которому я сейчас подхожу, и, кроме того, об этом многие говорят лучше меня.

Я попытаюсь проследить весь путь работы над ролью. Я совсем не буду касаться режиссерской работы, т.к. я не считаю себя еще оформленным режиссером и больше считаю с своей работой как актрисы, чем с режиссерской работой.

Я перехожу к первому этапу. 1-й этап работы называется у нас – работой за столом. Что происходит в этом этапе? Чтение и анализ пьесы. В наше время – это одна из перемен, которую внес дух нашего времени – в анализе громадное значение имеет политический анализ. Это то, чего не было у нас раньше.

Я думаю, что для молодых актеров, приходящих к нам в театр, необходимо проследить для того, чтобы постигнуть метод, хотя бы одну работу с начала до конца. Я считаю, что это надо вменить в обязанность

поступающим актерам, в особенности, если мы этот метод выкуем и если наша работа будет более или менее единообразна. Это необходимо, независимо от величины роли. Это должен делать актер, особенно молодой, потому что учиться нужно особенно молодым актерам.

Прежде всего за столом выверяется политическая ценность данной пьесы, в особенности, если пьеса современная. Мне лично кажется, что ценность пьесы должна быть всегда стопроцентной. Если пьеса современна, то мне кажется, что в ней может быть некоторая художественная недостаточность, но она должна иметь очень яркие, очень оригинальные и очень ценные политические установки. В классической пьесе может быть не так ценны политические установки, но там есть художественная ценность.

Я считаю, что классическая пьеса каждому времени принадлежит по-разному, и ставя даже классическую пьесу, мы все-таки делаем ее современной, потому что она принадлежит нашему времени, и нашими глазами мы смотрим на великого художника.

При разборе пьесы каждый участвующий должен знать – для чего ставится эта пьеса, для чего он играет роль, для чего он будет играть тот или другой кусок, для чего он будет произносить то или другое слово.

Режиссеру сразу нужно делить роли на ведущие сквозное действие и на контрсквозное действие. Кроме того, в каждой пьесе, как и в каждом собрании, есть воздержавшиеся – т.е. ни туда ни сюда – ни к сквозному действию, ни к контрсквозному действию. Эти воздержавшиеся должны понять – от чего они воздерживаются.

Из чтения и из разбора пьесы актер должен получить ответы на вопрос – кто тот человек, которого он будет изображать.

Та анкета, о которой говорил Б.М., по-моему, очень помогает и организует внимание актера.

Напомню вам одну мысль А.М.Горького, которая мне лично очень помогает. Он говорит так: «Каждый из нас содержит двух существ – дурака и мошенника. Мошенник – это мысль, дурак есть чувство».

При разборе пьесы работает, извиняюсь, мошенник (я надеюсь, что вы меня поймете верно), т.е. работает мудрец, хитрец, мысль. Мудрец должен понять место роли, то поручение, которое падает на эту роль. Актер смотрит на роль здесь со стороны. Тут же актер находит хотя бы приблизительный ракурс, по которому он ведет свою роль, и вырабатывает свое отношение к роли. Но мошенник сам работать на сцене не может. Мошенник должен разбудить дурака, причем дурак очень деликатный. Мошенник не имеет права трепать дурака. Дурак тогда ударит его по голове. Он должен будить этого дурака деликатными и особыми способами. Вот это бужение дурака, вот эти способы – и есть метод.

Второй этап работы. Самая сложная часть работы для актера – это вопрос о том, какого человека или какой образ должен он дать. Из текста он извлекает какие-то знания. Из ремарок автора, драматурга он извлекает нечто полезное для себя. Другие действующие лица что-то говорят

о его образе, и актер берет это в свой багаж и пользуется этим. Смутно появляются первые очертания образа.

Текст можно сравнить с глазами. Текст – это то, что вовне. Вот глаз – он виден. За этим глазом есть круглое глазное яблоко, где расположены все нервы, все кровеносные сосуды. Мы видим этим глазом, благодаря работе этого шара, этого глазного яблока.

Точно так же текст – это есть только то, что находится вовне, а за текстом есть тот построенный круглый шаровидный мир, который и делает глаз живым. Самое ужасное, когда текст вставлен в глаз и этот текст является стеклянным глазом, что у нас иногда бывает. Что есть в тексте, то актер и вставил. Похоже как будто бы на другой глаз, но нехорошо.

Есть искусство фонетическое. Это особенно относится к французам, но есть фонетическое искусство и у русских актеров, причем – у плохих актеров. Мы о фонетическом искусстве сейчас говорить не будем, а будем говорить о том искусстве, которого добивается наш театр.

Когда текст не подвергается никакой переработке, никаким процессам, а актеры передают текст с большей или меньшей ловкостью, с большей или меньшей профессиональной сноровкой, т.е., что написано, то и сыграно, то пьеса получается плохая.

В чем же заключается процесс переработки роли? Я вам приведу здесь два примера – относительно В.И.Немировича-Данченко и К.С.Станиславского.

Немирович-Данченко сравнивает процесс игры с тем, как сеют зерно в землю. Он говорит: драматург – это зерно, актер – это почва. Зерно драматурга попадает на почву и должно обязательно сгнить, но не для того, чтобы умереть, а для того, чтобы выбиться молодым зеленым ростком. Если драматург посеял пшеницу, то должны произрасти ростки пшеницы. Очень плохо, если вы посеете сосну, а у вас вырастет пальма. Здесь нужно, чтобы ребенок – росток – как-то походил на отца. Но это зерно меняется благодаря почве, и у нас получается новообразование, т.е. росток. Станиславский об этом процессе говорит так: «Автор всегда отец, если даже драматург женщина, актер – всегда мать, даже если он мужчина». У них совершается брак, по возможности любовный, а не по расчету, и тогда рождается ребенок. Ребенок может быть сходен с отцом, может быть сходен с матерью.

Когда ребенок походит очень сильно на отца, то это значит, что актер шпарит авторский текст. Если ребенок походит только на мать – значит, актер играет самого себя. Это два ужасных случая игры, от которых всеми средствами нужно убежать.

«Чтобы автор жил, надо, чтобы автор умер. Чтобы зерно произросло, надо, чтобы оно сгнило».

Что это значит? Это значит, что должна исчезнуть логика авторского текста. Предположим, у автора есть фраза: «Мне холодно». Логика этого текста – мне есть холодно.

И вот, например, я вспоминаю случай на экзамене, от которого со-

вершено умер от хохота Вахтангов. Читала какая-то девушка Некрасова. Там была фраза: «Песни пел, заливаясь слезами». И она сказала так: «Песни звонко пел, заливаясь слезами». Заплакала. Она выполнила, так сказать, авторский текст. У Вахтангова выкатились круглые глаза, и он буквально погибал от хохота.

Возьмем фразу «Мне холодно». В эти слова «мне холодно» может быть вложено совсем другое желание. Может быть, человек говорит «мне холодно» для того, чтобы сказать – «обними меня». Тогда «обними меня» совершенно не совпадает с тем, что «мне холодно».

Станиславский приводил такой пример: «Пришлите мне фунт соли». Вы можете сказать эту фразу так: «Пришлите мне фунт соли» – почему вы задерживаете? Почему вы безобразничаете – вот что означает эта фраза.

Когда человек появляется на свет, он первым делом вдыхает воздух, затем начинает кашлять, кряхтеть и т.д. Когда человек умирает, он делает выдох. Таким образом, человек всю свою жизнь дышит. Кроме дыхания человек всю свою жизнь чего-то хочет. Нет человека, который бы не хотел. Даже идиоты, которые уже не похожи на людей, и то – чего-то хотят или чего-то не хотят, что-то им нравится, что-то им не нравится.

Свою волю человек отдает подобно выдоху, чужую волю человек вбирает подобно вдоху. Актер должен сыграть роль, актер должен найти и выразить живого человека, а для этого – он должен найти и выразить хотение своего образа. Уже от первого чтения у актера складывается представление, смутное впечатление об образе.

Кстати, я тут вспоминаю М.А.Чехова. Часто думают, что он говорил о каком-то мистическом образе. Я думаю, что мысль М.А. была сходна с мыслью Энгельса. Он говорил, что образ обязательно должен образоваться от первого чтения, если вы актер, т.е., если вы приспособлены. Если вы не актер, то у вас, конечно, ничего не возникнет.

Поэтому я говорю о таком первом представлении у одних более ярком, у других – более смутном, но обязательном представлении об образе от первого же чтения.

Это первое впечатление является компасом, который указывает – где север, где юг, где запад, где восток. И вот пользуясь этим компасом предощущения образа, мы начинаем искать хотения образа. В «Гамлете» есть: актер плакал настоящими слезами над Гекубой – что он Гекубе и что она ему. Какая-то несуществующая Гекуба, над которой плачет настоящими слезами актер.

И вот мне кажется, что Гекуба, т.е. основное желание образа, – есть в каждом. Мы находим то, что становится для нас дорогим, хотя в жизни это для нас совершенно не нужно, абсолютно может быть не дорого. Надо найти основное хотение образа.

Все живое на свете ищет счастья: и человек, и животное, и растение, но только – в чем заключается счастье? От этого зависит тот или иной характер человека.

Если в какой-нибудь французской комедии мы играем какую-нибудь Марго, и все желания ее жизни – это иметь шляпу с каким-нибудь особенным пером, то она так же настойчиво добивается этого, как добивается Карманюца¹⁴⁹, предположим, того, чтобы прорыв был уничтожен.

Следовательно, выбор основного желания роли – это есть уже выбор образа. Основное желание образа проходит через слова, как нитка, на которую нанизаны мои бусы. Оно проскваживает все слова актерского текста.

Таким образом, наша задача такая – электрифицировать текст драматурга желаниями и хотениями своего образа. Тут требуется большое внимание, большая вдумчивость, большая изобретательность.

Владимиров, директор Малого театра, сказал: «Мало быть сейчас талантливым. Для того чтобы быть жизнеспособным – надо быть еще изобретательным».

Тут в образе начинаются наши расхождения с МХАТом 1-м. Я не знаю, какова их установка сейчас, но по тому, как изредка слышишь, и по тому, как помнишь, кажется так, что у нас есть объективный подход к образу, а в МХАТе 1-м – субъективный.

Я даже недавно слышала от В.Баталова¹⁵⁰ выражение: «волшебное¹⁵¹ – если бы». Это значит – что бы я делал, если бы я был в таких обстоятельствах. Я помню, что еще Станиславский, вспоминая слова Пушкина, говорил: «Истина страстей и правдоподобие чувств в предлагаемых обстоятельствах»¹⁵².

Мне кажется, что МХАТ 2-й отошел от этого. Образ для актера МХАТ 2-го начинается вне человека, и здесь мы не можем сказать – что бы я делал, если бы я был в таких условиях. Мне кажется так, что не я в таких условиях, а он или она – что бы они делали в таких условиях.

Очень хорошо есть у Щепкина, который говорит, что «играть – это значит представлять характеры».

Значит, мы должны сложить характер, и это чрезвычайно важная вещь. Сложить характер наново, не приспособливать свою организацию внутренней жизни к тому образу, который мы будем играть, а именно – сложить наново. Если человек тащит на сцену свою трубку, это личная игра, очень неартистичная. Образ возникает вовне, и все дело в том, что мы должны к этому образу вовне подойти и с ним соединиться для еще одной разлуки¹⁵³, о которой я буду говорить в конце.

Значит, надо поймать подлинное желание образа, для которого говорятся те или иные слова. Слова – это шифр, в котором надо искать ключ, слова – это иероглифы.

Я вспоминаю о том, как ученые когда-то нашли ассиро-вавилонский текст. Они нашли это так: на гробницах царей одна маленькая группа значков все время повторялась (на разных гробницах). Это слово оказалось словом «царь», и по этим трем буквам или начертаниям – люди раскрыли тайну всей ассиро-вавилонской литературы. Так они искали и так они через этот трехзначный ключ нашли весь смысл литературы.

Мы уподобились этим ученым. Мы через эти иероглифы, данные нам драматургами, подбираем ключ. Мы раздираем слова для того, чтобы за словами найти подлинное хотение, подлинный смысл.

«Слова даны нам, чтобы прятать истину, чтобы лгать», – говорит Немирович-Данченко. Мы в словах неискренни. Мы искренны только в междометиях. Если актер говорит (вскрик) – это значит, что он действительно испугался, но если бы он имел время опомниться, то он, наверное, сказал бы – знаете, мне показалось... и т.д. Он сразу бы все это прикрыл.

Поэтому актер настойчиво срывает маску слов, и когда упорство слов слабеет, тогда за черненькими знаками на белой бумаге начинаешь различать что-то новое. Как бы из картины, из плоскости выявляется вначале барельеф, т.е. есть уже какие-то рельефные очертания. Мы спустились как бы от текста на несколько сантиметров или аршин глубже. Какие-то группки слов мы можем, как щипчиками, охватить первыми задачами. Этих задач много. Они очень просты и очень недалеко от первоначального смысла текста. Это есть так называемый у нас термин – «на сегодняшнюю репетицию». Я понимаю, что эти слова я говорю с такой-то задачей или даже с какой-то мыслью, потому что мысль – это первое, к чему мы можем наиболее безболезненно подойти. Завтра мы продолжим свою подземную работу. Мы, как шахтеры, спускаемся ниже со своими обушками. Обушок, которым мы бьем породу, – это и есть внимание, наблюдательность, трудоспособность. Мы как бы снимаем пласты. Мы лезем все ниже и ниже, и чем ниже от линии текста, тем задач меньше. Задачи эти уже отличаются от первоначальных образов, уже не линией текста, не плоскостью, не низким рельефом, а высоким рельефом. Человек уже оторван от того материала, из которого он сделан, но ногами он еще находится в своей породе, ногами он врыт в породу, т.е. в личность актера.

Значит, наша задача – это спуститься от текста все ниже и ниже, и хорошие актеры успокаиваются только тогда, когда у них есть 5–6 задач, которые держат какие-то отрезки текста. Гениальные люди имеют только одну задачу – т.е. сквозное действие. В жизни самого посредственного актера встречаются роли, которые он играет идеально, т.е. сквозное действие которых он понял сразу.

Выбор сквозного действия. Станиславский однажды играл мнимого больного¹⁵⁴ и взял сквозное действие – болеть, и играл так ужасно вначале, что на репетиции было мертвое молчание и ужас. Но когда он утром приехал обратно часов в 5 (его часто возил Немирович-Данченко прогуливаться в Петровский парк в таких случаях), он вдруг вспомнил – не болеть, а любить болеть. И когда он взял сквозное действие – любить болеть, то театр на другой день дрогнул от этой перестановки, от этого перехода¹⁵⁵. Станиславский действовал, как стрелочник, который поворачивает стрелку, и поезд идет на другие рельсы, на другую линию.

Предположим, что волевой настрой окончен, что в каждый кусок текста заложен волевой патрон. Волевые патроны можно уподобить электрической проводке. Посмотрите на потолок, и вы увидите, что на каком-

то отрезке проведены провода. Ролики отделяют кусок от куска, т.е. делают нашу игру членораздельной. Затем, у нас есть штепсель. В штепсель заложено положительное и отрицательное электричество – анод и катод. Это – «я» образа и «я» актера. Когда вы поворачиваете штепсель, то какой-то пружиной вы соединяете анод и катод, и получается ток. Соединяется «я» образа и «я» актера, и от смыкания этих двух «я» получается движение. Актер путем настойчивой работы, путем внимания, путем изобретательности при волевом разборе роли вылепливает волевой рисунок своей роли.

Второй этап работы – выгородки. Тот образ, который делается нашим родным, нашим знакомым образом, напоминает мне барельеф. Нога его находится еще в земле, он еще не движется, он еще не живет, он не получил еще полного своего выявления. В работе выгородки и происходит отрывание этого образа. Он идет, он двигается. Когда наступает выгородка – мы все знаем, что такое выгородка, – то из остатков пьес, и очень часто наиболее неудачных пьес, потому что мы бережем свои новые хорошие пьесы, делается какое-то обозначение в пространстве тех или иных будущих декораций. И вот актеру, который сидит за столом, говорят: ну, пожалуйста. Вот это «ну, пожалуйста» хуже всего. Очень трудно после слова «пожалуйста» выйти в эти куски декораций и что-то начать делать.

Мы во время работы за столом образовывали сознание образа. Тут я просто краду у А.И.[Чебана] его определение. Он говорит, что мы образовываем сознание образа за столом.

Когда мы переходим к выгородке, мы начинаем физическое бытие образа, которое помогает определению нашего сознания. Мы начинаем искать движение образа и физическое его поведение.

Для нас чрезвычайно важна первая поза, которую в своей будущей роли примет актер – сидит ли он, лежит ли он, стоит ли, ходит ли. Это первая точка, которая для нас чрезвычайно важна.

И здесь есть разница у нас с МХАТом 1-м. Мы хотим, чтобы движение образа было правдиво, но какая это правда? Тут я опять обкрадываю А.И., который говорит, что это должна быть «избранная правда». И вот мы избегаем того, о чем говорил И.Н. с ложечкой. Давать зрительному залу этот эпизод с ложечкой до конца – это правда фотографическая, это правда вообще, а нам нужна избранная правда движения. Движения должны быть ответственными, красноречивыми и необходимыми.

У Белинского есть следующее: «Искусство – это не вся жизнь, а жизнь в ее напряжении, в ее лихорадке, в ее лирике».

Физическое бытие образа – это есть вещь, которая не появляется при работе за столом. И вот было большой ошибкой МХАТа 1-го, когда иногда мучили актеров. Не может иногда актер словами выразить то, что поддается ведомству движения. Он не может, поэтому он пыхтит, он мучается.

Очень много и хорошо говорил по этому поводу Чехов. Он говорит

так, что мы «разэксплуатировали» одну часть нашего организма – лицо. Мы уже так на него сели и так уж его терзаем, что дальше ехать некуда. Даже в сельском хозяйстве есть трехпольная система, т.е. одно поле отдыхает, в то время как два засеяны, а на следующий год засеянное поле отдыхает, а работают другие. У нас есть тело, которым мы почему-то пренебрегаем, хотя даже физическая площадь тела гораздо больше площади лица. Тело – гораздо больше не использовано, это есть целина, которой очень мало пользуется актер.

В этом отношении я воспользовалась наблюдениями Чехова.

Сейчас я говорю о внешнем оформлении образа. Сюда входит тело, походка, манеры, мизансцена, физическое соотношение с предметами и с партнерами. Обо всем этом трудно даже перестать говорить, т.к. здесь может быть собрана обильная жатва.

Я вспоминаю, как в 1-м МХАТе одна актриса спросила Станиславского: «К.С., можно пустить мимику?» Вот я думаю, что у нас таких вопросов все-таки сейчас уже просто быть не может.

(Перерыв.)

Затем у меня идет раздел, который я называю – права и обязанности актера-гражданина.

Воспользоваться всеми приемами актерской техники, дабы почувствовать роль – это право актера. Мне кажется даже, что для того, чтобы воспользоваться правами, нужно какое-то умение. Актер будет очень невыразительным, если он не возьмет своих прав со всей хваткой. Надо хватать права. Права актера, не считая обязательств, перед дисциплиной театра и перед режиссером, кончаются в тот момент, когда в зрительный зал приходит публика. С этого момента вы с правами расстаетесь и переходите к своим обязанностям. Вы берете от автора роль, переживаете ее и затем – должны передать эту роль.

Когда я говорила об образе вне, то я говорила о первой стадии образа. Предположим, что этот графин есть образ. Я читаю текст, и вот выработывается сначала смутное, а потом все более и более четкое представление о том человеке, которого я играю. Первое время он находится вне меня. Вся моя работа заключается в том, чтобы с каждой репетицией приближаться к этому образу. Настанет момент, когда я так схвачу этот образ, что меня нельзя будет оторвать. Я не буду знать, где моя нога и где нога образа.

Следовательно, обязанности начинаются с того момента, когда мы передаем образ зрительному залу. Для этого актеру нужно уметь владеть выразительными средствами передачи. Что передаст актер зрительному залу? Прежде всего он передает рисунок роли, внутреннее оформление своей роли. Каким способом, через «что» он передает свою роль?

Возьмем такую вещь, как голос и речь. Произношение на сцене бывает внешне красноречивым. Просто у человека хороший звучный голос. Недаром во времена Каратыгина голос назывался органом. Это как бы нечто даже отдельное от человека. Но часто бывает, что актер говорит

очень громко, у него великолепная артикуляция, но он до зрительного зала не доходит. Те люди, которые жили вместе с Щепкиным, говорили, что он имел очень плохой голос с хрипотцой. Между тем Аксаков пишет, что во всех уголках Петровского театра (ныне Большого) был слышен шепот Щепкина. Отчего Щепкин был слышен? Отчего в том же Петровском театре был слышен хриплый маленький больной голос Чехова?¹⁵⁶ Над этим мы должны задуматься.

У Пушкина есть такая фраза: «Язык празднословный и лукавый». Мне кажется, что актер часто на сцене говорит празднословным и лукавым языком. Давайте в этом разберемся.

Что такое празднословный актер? Это значит, что он говорит праздные слова, которые ничего не дают, бесполезные слова, а не необходимые. Между тем актер должен говорить на сцене те слова, которые ему необходимы для выражения данной мысли или для выражения данной задачи.

Когда актер лукавит? Когда актер звукоподражает? Мы все почти видели хотя бы одного в жизни трагика с громовыми раскатами голоса, с упором на букву «р», и такие трагики мало кого пленяют. Точно так же мы видели очень много молодых актрис, которые выпевают. Они поют и тоже не воздействуют на зрительный зал.

Зрителя нашей эпохи, неискушенного ложью, мы никогда не обманем празднословным и лукавым произношением своего текста на сцене.

Для того чтобы речь была слышной, выразительной, доходчивой, нужно, чтобы она была необходима для выражения мыслей, для выражения задач образа, а мысль или задача – сами расположат слова музыкально, искренне и доходчиво. Надо воспитать в молодых актерах чувство ответственности в произнесении слов на сцене. Если человек отличается от животных членораздельной речью, то актер отличается от остальных граждан не только тем, что его речь членораздельна. Актер обладает невероятным правом – передавать то, что он чувствует, 1½ или 2-х тысячной толпе. И вот отношение к речи, ответственность за речь – являются чрезвычайно важной вещью.

Я вчера смотрела «Хижину дяди Тома» и почувствовала, что там кастрофически нарушено отношение к произношению. Речь пользуются люди для того, чтобы показать свой темперамент, свое страдание, но речь не подперта ничем и потому она не музыкальна. Совершенно забыто ударение, а ударение – это есть тот фонарь, при помощи которого мы вылавливаем слова из мрака для того, чтобы довести свою мысль, свои чувства до зрителя.

Первое обстоятельство, и чрезвычайно важное, это физическое обязательство воспитывать свой голос и затем – обязательство обладать выразительной речью. Не касаясь всего произведения Пушкина «Пророк», я все-таки хочу сказать, что слова «И жало мудрое змеи», которое вкладывается вместо «празднословного и лукавого языка», – по-моему, могут жить и в наше время. Необходимо мудрое жало, и нужно, чтобы это жало

направлялось туда, куда нужно, для той цели, для какой оно мне нужно.

Физика – голос, внутреннее качество – речь. Физика – тело, внутреннее качество – движение.

Тело есть второй инструмент актера. Звучание тела – дает движение. Здесь есть две красоты. Есть внешняя красота тела, дарованная человеку просто природой, и есть внутренняя красота тела, которая может быть и должна быть выработана актером.

Что такое пластичность тела? Это значит – напрячь тело тогда, когда нужно, и ослабить тогда, когда нужно. Вообще то, что касается искусства, можно выразить очень просто, а понять это очень трудно.

Какой-то художник, я не помню сейчас какой именно, – когда его спросили, как вы рисуете, сказал: «Очень просто, я беру полотно, затем беру кисть, беру ту краску, какую нужно, кладу туда, куда нужно, и кладу ровно столько, сколько нужно. Это чрезвычайно просто».

Островский говорит: «Мера, мера, мера – есть грация».

Вот в этой мере, в напряжении и ослаблении тела – и есть пластичность тела. Владеть инструментом не только важно, но необходимо иметь тренированное послушное тело – это обязанность актера перед зрителем.

Б.М. говорил: «Надо двигаться так, чтобы вас понимали глухие». Если человек не слышит того, что вы говорите, то по вашим движениям он должен понимать – что вы делаете.

В истории нашего метода к выбору, учету и фиксации движения мы приступили впервые в «Эрике». Впервые движения были выбираемы, критикованы и потом фиксированы.

Теперь я перехожу к третьей обязанности актера – к музыкальному оформлению своей речи. Произнесение слов на сцене, движение актерского тела, даже паузы – подвержены тем или иным ритмам. Я думаю, что когда-нибудь будет точное и исчерпывающее определение – что такое ритм. Пока оно у нас индивидуально.

Я слыхала, что Оранский¹⁵⁷ говорил, что даже музыканты не докопались до точного и единого определения – что такое ритм.

Ритм – есть самая выразительная характеристика образа. Это то, как бежит кровь по жилам образа. Это тот мотив, на который бежит эта кровь, потому что образуются какие-то интервалы, образуется смена каких-то состояний. И вот все это дает мелодию образа, дает мотив, на который вы поете свой образ. Ритм – это градусник, который показывает нам интенсивность желания.

Вахтангов часто говорил – вы поймите, какая кровь в вас течет, и как она течет, какая музыка этой крови.

Я помню, что в «Эрике» разделяли движение крови на три части. Во-первых, она текла в мертвецах придворных, она текла холодная, синяя, с медленными какими-то изгибами и извивами и была оживлена только той ненавистью, которую питали они (а ненависть, чувство, пожалуй, холодное, а не горячее) к тому, что было не ими.

Затем – Вахтангов искал судорожного движения, булькания крови

Эрика, и наконец, – просто здоровое, нормальное движение крови в эриковском простонародье.

Если интонация – это есть волшебная часть речи, то ритм – есть волшебная часть актерской игры. И вот владение ритмом – это есть третья обязанность актера.

Актер должен знать ритмическую партитуру спектакля. Я считаю, что это правило, которое должно быть вырезано в нас так, чтобы оторвать это правило вообще было бы невозможно.

Гоголь, говоря об актерской игре, сказал такую фразу: «Звуки души и сердца, выраженные словами, разнообразнее всех звуков оркестра».

Преклоняясь перед Гоголем, я все-таки думаю, что он пропустил одну вещь – что оркестр есть в спектакле, и чрезвычайно сильный, и артисты оркестра в спектакле есть – это актеры. Если артисты оркестра хотя бы формально обязаны знать партитуру оркестра, то актер отличается от музыканта оркестра тем, что актер составляет эту партитуру вместе с режиссером и вместе с остальным коллективом данной пьесы.

Эту партитуру актер создает, и следовательно, – не только формально, но и творчески он должен партитуру сонаты, партитуру пьесы каждый раз по-новому развертывать перед зрительным залом.

Актер должен знать весь спектакль, он должен знать тему спектакля. Как бывает в сонате? Там есть тема и контртема, отчего получается борьба. Соната делится на части, пьеса делится на акты. В этой части есть наиболее ударные места, и в каждом акте есть такие наиболее ударные места. Акт делится на куски, и в каждом куске есть наиболее ударное место.

Кусок делится на фразы, и в каждой фразе есть ударные слова. Вот знать ударное место каждого акта, каждого куска и даже знать ударные слова каждой фразы – является необходимым. Если актер хорошо ознакомится с партитурой, то у него очень четко выясняется его личное участие в каждом отдельном куске пьесы. Будет ясно его отношение к музыкальной архитектонике спектакля, будут ясны ударные места, будут ясны фокусы.

Что такое фокус? Фокус – есть место, на котором в данный момент должно быть сосредоточено внимание зрительного зала. Тогда актер участвует как отдельный творец светотени спектакля. Что такое светотени? Это значит, выделить то, что нужно, погасить то, что нужно средне, и уничтожить то, что совсем не нужно. И вот я обращаюсь при представлении светотени или к скульпторам, или к художникам. Микеланджело, уча своих учеников, говорил так: если вы выражаете какое-нибудь движение, то вы выразите наиболее четко те мышцы, которые делают это движение. Затем есть мышцы второго значения, которые помогают этому движению. Вы их тоже выражайте. Но есть мышцы, которые совсем не участвуют в этом движении. Вы возьмите их в тень.

Это чрезвычайно важное и забытое положение, в особенности на народных сценах. Я не собираюсь здесь никого бранить, и не хочу быть

вне этого. Я принимаю это обвинение и на себя. Мы в народных сценах не знаем фокуса. Мы очень часто с трудом помним те фокусы, которые указал нам режиссер, но мы не творим их наново. Мы эту игру светотени не творим в спектакле наново. Это совершенно ясно, и мне кажется – это необходимо вспомнить.

Конечно, фокусы, ударные места пьесы, ударные места акта и отдельных кусков – должны быть выверены заранее, и учет впечатления, которое должно получиться от этой сонаты, пьесы – должен быть произведен при образовании спектакля.

Когда актер не работает над содержанием роли, он приучается вкладывать это содержание в форму, наиболее подходящую для данного спектакля. Здесь я несколько коснусь определенности актера. Актер при выражении своей роли не должен качаться. Он должен быть определенным. Мне вспоминается характеристика того же Щепкина одним из его современников: он играет так, он говорит так и у него такое лицо, как будто бы другого лица вообще быть не может. Иногда актер играет прилично, но он может играть и по-другому. Мы должны приучить актеров к тому, чтобы они выражали свою роль именно так, именно в такой форме, именно такими способами.

Все мы говорим о том, что форма должна сливаться с произведением, что форма должна соответствовать этому произведению. Об этом говорили и Б.М., и И.Н.

Мне хочется вам рассказать о том, как работал Врубель – человек, который выражал свои вещи, очень непохожие на жизнь и очень мало реальные. (Не говоря уже о натуралистических вещах.) Он говорил так: предположим, вы пишете какую-нибудь картину – символическую, имажинистическую и т.д. Вы можете нарисовать нечто совсем не похожее на жизнь, но вот вы возьмете в картине маленький кусочек и придадите этому кусочку потрясающее сходство с жизнью, потрясающую выразительность жизни, и тогда этот кусочек свяжет людей с формой. Через этот маленький сверкающий кусочек подлинности люди связываются с самой невиданной формой.

Почему Камерный театр для меня лично не имеет успеха? Как-то одна американская рецензентка спросила меня о Камерном театре, и через три года она мне сказала: вы мне сказали, что Камерный театр производит такое впечатление, как будто бы большой бумажный цветок всаживают в песок. Она запомнила мои слова, потому что они действительно являются правильными, потому что форма Камерного театра ни с чем не связана, и эта форма никогда не будет жизнеспособной.

Я думаю, что при самой фантастической форме спектакля должен существовать вот этот кусок подлинности (конечно, не натурализма, а реализма).

Овладение формой спектакля – есть четвертая обязанность актера.

Что такое спектакль, что происходит во время спектакля, что происходит между сценой и зрительным залом? Спектакль – есть организован-

ная воля автора, режиссера, актера, композитора, художника, осветителя. Это есть организованная воля, которая борется с неорганизованной волей зрительного зала. Цель – победить зрительный зал. Что значит – победить зрительный зал? Надо, чтобы люди оторвались от спинок своих стульев, чтобы они перестали жевать яблоки и были организованы в одном ощущении, в одном чувстве, в одном понимании.

Теперь я перехожу к самому спорному моменту – к загадочной картинке. Где же во время этой борьбы находится актер? Я думаю, что эта часть нашего метода будет вызывать наибольшие споры, потому что это ощущение является уже чисто субъективным.

Я спрашиваю, где находится актер? Сидит ли актер, как рак, всецело в своей роли и не видит ничего, что делается вне его роли и вне его образа? Здесь ли актер, здесь ли он вполне? Я думаю, что нет.

Стоит ли актер перед зрительным залом, освещенный рампой, вполне видно освещенное лицо, он даже не повертывается спиной к зрительному залу. Так тоже бывает. Он весь существует для зрительного зала. Я думаю, что современный актер не здесь. Есть конференсье, который может занимать это место, – это совсем другое дело.

Где же актер? Актер находится и здесь, и там. Я считаю, что актер находится между ролью и между зрительным залом. Я буду очень стараться объяснить это для того, чтобы не было путаницы.

Что значит, что актер находится между ролью и между зрительным залом? В каком-то этапе работы надо, чтобы актер слился с ролью так, чтобы, по выражению критика Аполлона Григорьева, который писал о Садовском, «иголка не могла бы пройти между образом и кожей актера». Вот как нужно познать роль. Когда вы так познаете роль, вы можете своим сознанием изредка оставлять роль.

Когда актер имеет право покидать свою роль? Тогда, когда иголка не пролезает между ним и ролью, тогда он может начать свои вылеты из роли.

Если бы, например, актеру, который вполне познал свою роль, сказали бы вдруг: играй пятым и шестым акт. В пятом акте ты потеряешь любимого человека, а в шестом ты увлечешься общественной работой, а актер должен суметь сыграть эту роль. Актер должен найти текст, сам написать текст для своей роли, как он будет знать эту роль, так он будет знать этот образ.

Чехов употреблял фразу, что актер сдает свою жилплощадь образу, причем жилец занимает всю площадь, актера он выгоняет с этой жилплощади, но где-то на пороге актер сидит и глядит – что делает его жилец.

Я употребляю страшное слово – «раздвоение сознания». Это не научное, туманное слово. Я думаю, что если придут к нам люди науки, то они как-то помогут мне в этом смысле.

Я вам приведу такие минуты. Предположим, жилец рыдает, жилец кончает жизнь самоубийством, жилец умирает. Умирает ли вместе с ним физически актер? Нет. Актер наблюдает, причем часто бывает так, что,

когда рыдает жилец, актер бывает спокоен и страшно доволен: ну пусть его, пусть его, пожалуйста.

Немирович-Данченко говорил о моменте равновесия. У Белинского тоже есть в его критике о том, почему нас не убивает трагедия, когда шесть трупов на сцене, а зрители уходят веселые. Почему это так? Потому что все это нарабатывают эти самые жильцы, потому что, собственно говоря, это и есть искусство.

Представьте актера, изобразившего смерть. Вот мне очень интересно было бы пробраться в душу А.И.Чебана в «Смерти Иоанна Грозного». О чем он думает? Думает ли он о том, чтобы не очень дышать, для того чтобы это не видно было зрительному залу, или же он думает о том, как он провел свою роль. Мне чрезвычайно интересно пробраться туда и посмотреть – что этот мертвец думает.

Я бы очень хотела, чтобы вы меня очень хорошо поняли, что, говоря о том, что актер может изредка покидать свой образ, вы не связывали бы это с результативностью, когда я сам себе режиссер, и вот тут-то и получается: «песни пел, заливаясь слезами».

Когда человек привык держаться в воздухе, он может делать петли. Это мастерство. Это начинается с того момента, когда вы вонзились в этот образ, сделались им, а затем как-то отодвигаетесь и начинаете играть на этом образе, играть этим образом для вашей цели.

Это – разлука очень временная, периодическая, она бывает секунду, может быть, и она допускается мастерами сцены в течение спектакля, может быть, один раз или два.

И.Н. говорил прошлый раз о том, что всецело надо связаться с образом. Я абсолютно с ним согласна. Я вам говорю только об этих полетах, когда образ делается какой-то скрипкой, на которой вы играете, и когда актер отделяется даже от своего инструмента.

Бывает еще такое положение актера на сцене, когда не он верхом садится на эту лошадь, о которой говорил Папазян¹⁵⁸, когда не он садится на кентавра, а когда кентавр сбрасывает актера, подминает его под себя. Это происходит тогда, когда образ вдруг завладевает актером. Я бы сказала, что это самые аппетитные минуты существования на сцене, когда вы в состоянии, играя убийцу, удивляться тому направлению к убийству, которое обнаруживает ваш убийца, которого он изображает, когда актер поражается гнусности негодяя, которого он изображает, увертливости плута, когда актер постигает то, что он своей жизнью и своим жизненным опытом никогда не постигает. Это бывает тогда, когда у актера на сцене возникает мысль: ага, вот он какой. Потом только вспоминаешь, куда завел тебя образ.

Это вторая разлука, когда не вы уходите от образа, а образ уходит от вас.

Отношение к зрительному залу. Зрительному залу передает актер свой образ как часть всей пьесы, как часть общей мысли.

Что делает актер, когда он передает свой образ зрительному залу?

Он делает две вещи – или он прокурор своей роли, или он защитник своей роли. Вот таким образом он передает свой образ и процесс, который он совершает в отношении зрительного зала, – обвинительная или защитительная речь.

Мы научились сейчас верить не словам, а поступкам. В этом отношении наша психология изменилась. Чрезвычайно важно, давая свой образ зрительному залу, развернуть перед зрительным залом действия и поступки своего образа, а не мутить голову словами. И зритель понимает не слова (он слова трудно понимает), а он понимает действия и факты образа. Вот что понимает зрительный зал.

Для какой цели мы играем спектакль? Помимо художественной правды – какая невероятно ответственная обязанность накладывается сейчас на актера! Я прочла одну фразу вначале и сейчас ее повторю: актер обязан принимать участие в формировании революционной воли зрительного зала. Он обязан своим творчеством принимать участие в последнем и решительном наступлении на капиталистическое общество. Мы будем с вами разбирать документ РАПП. Это та обязанность, которую они накладывают на наши плечи. Актер должен воспользоваться всеми выразительными средствами для переброски в зрительный зал своего образа. Я считаю, что одной из перемен, которую произвел дух века в части актерского творчества, является то, что он повысил интенсивность переброски. Мы буквально подобны борцам легкой атлетики. Мы должны что-то взять и швырнуть в зрительный зал. Мы не можем позволить того, чтобы мы сидели здесь, а зрительный зал шел и подглядывал бы за нами в замочную скважину. Мы обязаны перебросить образ. Когда-то о Москвине Немирович-Данченко сказал, смотря на него не то осуждающе, не то одобряюще: И.М., ты мне напоминаешь на сцене человека, который пришел с большим ведром красок, затем взял свою роль как швабру, обмакнул ее в ведро и пошел махать шваброй взад-назад по зрительному залу. Если зрительный зал плотно, то твоя роль является шваброй, которой ты шкваришь по зрительному залу.

Мы здесь видим большую силу воздействия, большую интенсивность, горячую красную кровь. Человек шпарит в зрительный зал, человек вбрасывает себя в зрительный зал. И вот эта температура передачи, мне кажется, очень повысилась именно сейчас.

Относительно действия и фактов. Для того чтобы передать действия и поведение своего образа, вы должны завести пружину образа, завести сквозное действие своего образа. Станиславский говорил такую вещь: есть люди, у которых испорчены часы, и все-таки с приблизительной верностью они пальцами двигают часовую и минутную стрелки, причем иногда врут на 1–2 часа. Станиславский говорил: не заводите часов пальцами, не надо пальцами вести часовую стрелку. Заведите пружину, а пружина уже поведет стрелку, и поведет лучше, чем ваши пальцы.

Я напому вам, что динамику актерской игры вы получите тогда, когда вы заведете эту пружину вашего образа.

В кино есть фальсификация и спекуляция в отношении этой пружины. Предположим, в кино какой-нибудь прекрасной даме нужно изобразить, что она плачет, и так как не все прекрасные дамы хорошие актрисы, а слезы на длинных ресницах нужно показать во что бы то ни стало на первом плане, то им дают нюхать чеснок. Когда они нанюхаются чесноку и когда достаточное количество влаги образуется на их ресницах, тогда зовут оператора, начинает играть музыка, и производят снимок.

У нас употребляют вазелин или лак для того, чтобы изобразить слезы, и думают, что это дойдет. Товарищи, ни одна чесночная, ни одна вазелиновая и ни одна лаковая слеза не дойдет до зрительного зала. Не дойдет до зрительного зала и ни одна личная слеза. Есть люди, которые легко трогаются и легко предаются слезоизвержению. Они думают, что эти слезы дойдут до зрительного зала. Никогда. До первого ряда, где блеск слез рассмотрят, они, может быть, дойдут, и там скажут: она, кажется, плачет, а до других эти слезы не дойдут.

Слезы дойдут, если вы заведете пружину по данному способу. Я хочу сказать, что зрительный зал фальсификации никогда не примет. Он примет темперамент данного человека по данному поводу в пьесе, темперамент, который образуется от борьбы с препятствиями, от борьбы с противоречиями внутри себя. Вот что примет зрительный зал.

В современной пьесе очень упрощают образ, отнимая от образа чашто элементы борьбы. Мне кажется, что это большая вина РАПП. Станиславский заявлял, если вы играете злого, ищите там, где этот человек добр. Эта фраза Станиславского предалась окончательному осуждению со стороны РАПП, и в то же время РАПП создал такой термин: единство противоположностей. Я считаю, что это почти то же самое, ибо для того, чтобы получился образ, должно быть единство противоположностей. Очень часто противоположности не выражаются драматургом, а выражаются только одно единство. Возьмем В.С.[Смышляева?] в роли Кольки¹⁵⁹. ... Мне хочется знать – где у этого безупречного коммуниста его противоположности, его противоречия внутри самого себя. Я думаю, что только в церквях или на картинах итальянских мастеров изображают херувимов, у которых имеется голова и шесть или два крылышка – и больше ничего нет. Образ будет только тогда жизненным, когда драматург покажет его в единстве противоречий.

Актеры точно так же должны играть единство противоположностей. Нельзя же играть на одной дуде. Это недопустимая вещь. Монотона не должно быть.

Вот почему мы обязаны вернуться к объемности образа. Вот почему мы так часто увлекаемся классическими и художественными произведениями, потому что – что такое объемность? Это единство противоположностей, это динамика, борьба с внешними препятствиями и противоречиями внутри, выявляемая чрезвычайно ярко.

Поэтому, товарищи, я считаю, что если нам говорят – искусство есть арена классово́й борьбы, то мое искреннее мнение таково, что на этой

арене мы все-таки боремся орудиями искусства. Мы не боремся удушливыми газами, винтовками или пулеметами, как это будут делать наши солдаты по фронтам – Красная Армия, а мы боремся орудиями искусства, и мне кажется, что помнить это – чрезвычайно важно. В особенности это надо помнить людям с наиболее выраженным воинствующим сознанием.

Я подхожу к концу. Я считаю, что и у Б.М., и у И.Н. был один план – история театра, метод театра, и затем еще один вопрос, которого касались оба, – это вопрос кадров. К этому вопросу я сейчас хочу перейти.

На всех произвела впечатление фраза И.Н. об открытых дверях в современность и об открытых дверях молодым актерам. Я не думаю о том, чтобы закрыть двери театра, и, по-моему, таких людей, таких консерваторов сейчас на нашей земле и не существует, но я думаю, и вполне убежденно, – о часовых, которых мы поставим у дверей театра. Я думаю о пароле, для того чтобы в эти двери прошли и были приняты достойные.

Благодаря съезду я услышала многое, чего я не знала и не слышала раньше. Я на съезде услышала призывы к классовой бдительности пролетариата. Ячейки театра призывались быть классово бдительными, для того чтобы в жизнь театра не прошла идеологическая контрабанда.

Что считается идеологической контрабандой? Под идеологической контрабандой мы подразумеваем, во-первых, пьесы, репертуар, не только вредящие строительству социализма, но и не помогающие строительству социализма. Под понятие контрабанды подойдет и актер, не понимающий своих задач. Сюда подойдут и богемные привычки, и многие другие моменты. Мне кажется, что когда призывают к классовой бдительности ячейки внутри театра, то это призыв часовых, которые стоят у дверей театра и спрашивают актеров, которые находятся в театре: кто идет. Ваш пароль? Вы должны ответить – стройка социализма. Вот это – пароль, который ставят партийные часовые, и этот ответ – стройка социализма – должен быть нелицемерным. Это чрезвычайно важно.

Точно так же я мыслю расставить у дверей театра художественных часовых, и эти художественные часовые тоже спросят: кто идет – ваш пароль. Пароль должен быть – искусство. Этот пароль тоже должен быть нелицемерным.

Чем звенит наша страна сейчас? За качество! Почему хотят качества в добывании угля, постройке фабрик, почему нам дают красное знамя и говорят – качество, мы хотим качества?

И вот я ставлю этих часовых для того, чтобы мы не теряли качества, для того, чтобы мы его улучшили, потому что большевистский темп требует улучшения качества, но никак не его понижения.

Отношения между людьми разных возрастов. Вчера, идя по улице, я думала о том, что мы, пожалуй, с вами – с молодежью театра – последнее поколение, которое столкнулось не только как отцы и дети, но тут есть и еще кое-какие привходящие моменты. Я считаю, что это только якобы привходящие моменты. Я не верю в личные недружелюбные отношения.

Сейчас не признается только заслуга лет. Давайте точно так не гор-

даться своей молодостью, просто как молодостью, просто потому, что вы молоды, потому что и молодость требует заслуг.

Я вспоминаю очень едкую фразу Горюхиного: «Бывает так, что молодость проходит, а бездарность остается».

Не надо лести. Я считаю, что ужасно, когда молодые льстят старым, от которых они зависят, еще ужаснее, когда старые льстят молодым, от которых они могут зависеть. Я думаю, что лести не нужно.

Если мы в основу своих отношений поставим производственное уважение, то я считаю, что этого будет совершенно достаточно для прекраснейшей жизни нашего театра, потому что если любишь производство, то будешь любить и беречь ценного для этого производства работника, независимо от его возраста.

Исторически – каждое поколение должно взять все лучшее от предыдущего поколения и таким образом должно пойти в путь, сделать свои находки, найти свои достижения для того, чтобы следующему, после него, поколению – передать этот опыт, преумноженный и обогащенный.

Октябрьская революция стерла с лица советской земли все ненавистное для нее, и почти не оставила следа. Но она оставила из предыдущей эпохи то, что завещал нам оставить и вождь этой революции: «Без науки, техники и искусства – мы не построим коммунистического общества». Все вы, конечно, знаете, что это сказал Ленин.

Кроме того, он сказал, что «пролетарской культуры, оторванной от культуры помещичьей и дворянской, – не существует».

Что означают слова Ленина: «взять искусство»? Означает ли это только получить права, означает ли это необычайные обязательства?

Товарищи, когда я читаю лозунг «Рабочий класс – хозяин нашей страны», то я думаю – не имеют ли эти слова нового звучания и не имеет ли этот хозяин больше обязательств, чем прав, но обязательств творческих.

Страна мечтает о своих кадрах, страна мечтает о том, чтобы привлечь дружеских специалистов – интеллигентов (мы видим, что сейчас это есть), но больше всего, конечно, страна мечтает о своих собственных кадрах, о своих детях.

Если мы выковываем метод МХАТа 2-го и хотим отдать этот метод МХАТу 2-му, то я считаю, что вы обязаны уметь его взять. Вы обязаны воспользоваться этим методом.

Метод, по определению Чехова, есть ключ к дарованию. Если актер, выходя на сцену, пьет или, еще хуже, – нюхает кокаин, то такой актер подобен взломщику. Он этими средствами – кокаином и т.д. – хочет открыть свое дарование.

Если актер не нашел своего ключа к роли, если он воспользовался чужим и ничего своего не дал, это значит, что актер остался у закрытой двери, это значит, что актер не открыл своей роли.

Я считаю, что актер, обладающий методом, это актер-слесарь, это актер, который будет знать, какой должна быть бороздка ключа. Он сумеет

спилить излишки, сумеет сделать бороздочки, надрезы, которые, будучи приложены к скважине, к роли, – откроют эту роль.

Нужно сказать, что, пользуясь методом, мы будем открывать свою роль каждый раз новым ключом.

В отношении метода. Если у нас даже получится равнодействующая из всех наших опытов, верований, мнений и т.д., то все-таки при образности метода бесконечно разнообразным останется его применение, и сколько здесь сидит живых людей, и сколько здесь будет новых ролей, которые вы будете играть, столько и будет различных применений метода. Каждый раз в применении к новой роли вы будете находить новый ключ.

Что мы имеем еще в соответствии с духом нашего времени? Знание заменяет интуицию. Знание не зачеркнет того, что когда-то называлось словом «вдохновение». Я не знаю, какое определение мы найдем для того, что получается у актера, когда он уже исполнил все законы метода, но что-то получается. Мне один молодой актер из нашей среды говорил, что слово «талант» – это уже не идеалистическое понятие. Может быть, будут какие-то другие термины. Для меня чрезвычайно важно, что люди продолжают говорить – «творчество», «творец» и т.д.

Может быть, вдохновение можно назвать «мобилизацией внутренних сил человека». Когда эта мобилизация существует, то она дает какое-то новообразование, так называемый «припек». Однажды я разговаривала с Москвиным, которого я чрезвычайно люблю, т.к. я его считаю актером трех измерений, – на эту тему, и он мне сказал: я не люблю актера без припека. Он посадит два фунта муки и вынет булку в два фунта муки. Я, говорит, люблю хорошие дрожжи, люблю угадать печь и вытащить вместо 2½ фунта – 3½.

Вот этот самый припек, или как я его назвала сама, пользуясь своими скромными знаниями политграмоты, – прибавочная ценность, полученная не на основе эксплуатации чужого труда, а полученная благодаря собственному умению и знанию, – является для меня тем, что называлось раньше очень громким словом «вдохновение». Мы можем воспользоваться этим термином.

Когда мы определим свой метод, мы передадим его пришедшим в наш театр более молодым актерам. Мы передадим вам одну из своих благороднейших традиций. Позвольте мне обратиться к молодым и сказать им то, что говорили нам наши учителя, режиссеры и актеры МХАТа 1-го. Я только несколько сознательно меняю расположение фраз.

Не повторяйте наших грехов и ошибок, берегите благороднейшие наши традиции и не забывайте лучшее в нас для вашей же пользы. (*Алло-дисменты.*)

АЛЕКСАНДРОВ. На этом мы закончим. Продолжение будет 31-го января. Следующий раз у нас стоит доклад тов. Чебана.

Заседание закрывается.

31 ЯНВАРЯ¹⁶⁰.

АЛЕКСАНДРОВ. Слово предоставляется режиссеру нашего театра А.И.Чебану. (Аплодисменты.)

ДОКЛАД А.И.ЧЕБАНА

Я начну со вступления, долженствующего показать мое личное отношение к той нашей общей задаче, к той нашей общей работе, которую мы в театре на этих заседаниях проводим.

Главная задача нашей работы – определение творческого метода МХТ 2-го на данной стадии его развития. Эта задача диктуется современной действительностью всей нашей страны, а эта действительность определяется двумя словами: строительство социализма.

Наше строительство ставит огромные задачи на всех фронтах, в том числе и на культурном фронте – на фронте искусства. По выражению т. Городинского, мы, работники искусства, выпускаем особую продукцию – идеологию. Поэтому вполне понятно его огромное значение, огромная сложность и ответственность нашей работы.

Наш непосредственный фронт – фронт театральный – имеет на данном этапе социалистической реконструкции свои сложные задачи. Последний рапповский документ является руководством к действию на театральном фронте. Этот документ формулирует обязанности театра в одном месте так: «Подготовиться к выполнению стоящих перед театром сложных задач, дать продукцию художественно-идеологически полноценную, дать зрелище, мобилизующее и помогающее социалистическому строительству, дать полотна, достойные эпохи и ее строителей».

Этот документ наряду с успехами устанавливает факт отставания от темпов и задач социалистического строительства в области театра: факт отставания театральной теории – театроведения, факт отставания театральной критики и преодоления этого отставания, ставит целый ряд новых проблем: проблему марксистско-ленинского мировоззрения драматургов и работников театра, проблему создания новых кадров художественной интеллигенции, перевоспитания старой художественной интеллигенции, укрепления театроведения, укрепления театральной критики.

В общей сложности возникает проблема переделки – реконструкции советского театра по форме и по содержанию. В то же время рапповский документ говорит об «умелом использовании классического наследия мировой драматургии, о закономерном развитии театра из запасов знаний, о критическом использовании культурного наследия буржуазного мира, о тщательном марксистском анализе существующих театральных систем». Рапповский документ говорит, что «при оценке театрального организма надо исходить из его творческой практики, из особенностей его развития». «Ни одного театрального работника, способного и желающего перестроиться, не отдать буржуазии».

Таким образом, наш театр и каждая его единица пребывают на определенном этапе развития, этапе социалистической реконструкции театра.

И вот на общем фоне современной действительности нашей страны,

на фоне построения социализма и на фоне нашей театральной действительности – социалистической реконструкции театра – нам нужно выполнить нашу неотложную, я бы сказал, запоздалую, задачу – *определение основ творческого метода МХТ 2-го*.

Вполне понятна трудность и ответственность положения как отдельных выступающих на наших совещаниях товарищей, так и всего театра в целом при проведении нашей творческой самокритики, при подведении творческих итогов за 20 лет и при выработке основ творческого метода театра. Мы должны это осознать и заранее сказать себе, что что бы мы здесь ни говорили, что бы мы здесь вместе ни выработывали, все это будет лишь материалом, подлежащим реконструкции, подлежащим рассмотрению, анализу и критике с точки зрения новых требований, новых теорий нашего времени – времени переоценки всех ценностей. На наших глазах прошли горячие дискуссии и на философском фронте (материалы вы можете найти в журнале «Под знаменем марксизма» за 1930 год), и на фронте психологии-рефлексологии (имеется книжка «Рефлексология или психология»), и на фронте литературном и т.д. Сейчас, после письма т. Сталина «Об истории большевизма», разворачивается самокритика на историко-политическом фронте. Результатом дискуссии на театральном фронте явился документ РАПП о театре.

Таким образом, на фоне переоценки всех ценностей никак нельзя думать о том, что мы можем выработать сейчас нечто законченное, современно научно-обоснованное. Это будет лишь исходным материалом, подлежащим дальнейшей переработке в нашей практике с помощью современной научной теории.

Нам предстоит сначала самим критически разобраться в нашем наследии, в нашем 20-летнем опыте, сконденсировать все необходимое и пригодное на данной стадии развития нашего театра и в дальнейшем работать и произрастать, исходя из этого запаса знаний и развиваться в температуре и в свете современных требований, современной практики и теории нераздельно.

В этом заключаются трудности настоящей работы. И вот я думаю, что эти трудности, которые я пытался наметить, заставляют нас быть необычайно серьезными в этой работе, необычайно принципиальными, обязывают нас, уважая друг друга, деловито и продуктивно провести эту работу.

Что же я могу принести в тот общий материал, из которого будут выработываться основы творческого метода МХАТ 2. Я могу только принести свой личный 20-летний творческий багаж, принести его в общий вклад. Раз это мой личный театральный багаж, то мне, естественно, приходится говорить как будто о себе, но я прошу понимать это не в том смысле, что я кроме себя ничего не вижу.

Я, как художник, есть продукт своего творческого театрального развития, корнями своими связанный с теми почвенными пластами, которые образвались на протяжении истории нашего театра.

Пласт первый – система Станиславского. Я – один из пионеров, начавший заниматься с Вахтанговым по системе Станиславского в стенах МХТ 1-го еще за год до появления Студии, т.е. в 1911 году. Потом я, естественно, и к счастью своему, как приверженец системы Станиславского, стал кадровиком Студии.

Период учебы и практики под флагом системы Станиславского для нас закончился в 1918 году постановкой «Росмерсхольма» Вахтангова в студии, где я был участником спектакля¹⁶¹. Меня сняли с роли по воле В.И.Немировича-Данченко, сняли, как мне потом Вахтангов сам объяснил, потому что ты, говорит, Саша, очень хорошо играешь эту роль, но эта роль совсем не твоя. Я был снят с этой роли, и она была передана Б.М.[Сушкевичу], который, кажется, чуть ли не в одну неделю вступил в спектакль, и очень удачно.

Так вот, в постановке «Росмерсхольма» я взял все от тогдашнего Вахтангова, дошедшего в системе до предела психологического натурализма, от которого он в дальнейшем, через революцию, пришел к новому этапу, этапу театральной формы, театрального реализма.

Итак, период учебы и практики под флагом системы Станиславского в Студии. Идеолог – Станиславский, проводники – Сулержицкий и Вахтангов.

Я не буду говорить об исторической закономерности возникновения Студии и о ее цели. Об этом говорит документ Станиславского «Моя жизнь в искусстве». Там есть целая глава о возникновении Студии. Я скажу вкратце о сущности, воспринятой мной в системе Станиславского и в Студии, руководимой Сулержицким.

Сущность системы, так сказать, цель ее определяется двумя положениями.

Первое – произвольный заказ привести себя в творческое состояние, что должно дать, по убеждению Станиславского, освобождение от штампов и предрассудков творческой индивидуальности актера, т.е. должно дать воспитание актеру.

Второе – сознательным путем прийти к бессознательному творчеству. Эти два основных положения системы создались у Станиславского от наблюдения творческого процесса больших талантливых художников сцены, которые обладали способностью мгновенного творческого загорания и способностью глубинного раскрытия образа.

Отсюда Станиславский, пройдя и через свои собственные актерские опыты и искания, пришел к системе воспитания внутренней техники актера, к технике работы актера над самим собой, работы над ролью и даже над пьесой.

Что я получил от этого воспитания в Первой студии: первое – самого себя, получил в руки свою творческую душу, свое актерское самосознание, органическое ощущение подлинного живого бытия на сцене, если хотите, натурального бытия.

Второе – сознательное, закономерное строительство своей роли по

законам системы через куски, задачи, хотения к сквозному действию и зерну как основному состоянию в проведении сквозного действия.

Законченной и изданной системы Станиславского еще не имеется и до сих пор. Имеются только записки Станиславского «Моя жизнь в искусстве», где он обещает выпустить со временем законченную систему.

Система Станиславского имеется в нашей практике, практике учеников Станиславского, в наших записках о системе Станиславского, например: Чехов «О системе» в журнале «Горн» (если не ошибаюсь, культурно-проповедческий журнал, № 2, 3, 4), Вахтангов «О системе» (эти записки вы найдете в книге Захавы «Вахтангов и его студия», где помещены цитаты из дневника и протоколы репетиций; затем имеется книжка, которая, несомненно, имеет в себе субъективное восприятие системы Станиславского и отражение ее на практике. Я имею в виду «Теорию обработки сценического материала» Смышляева¹⁶².

Третье, что я получил от студии, руководимой Сулержицким, заключается в следующем: Сулержицкий являлся руководителем студии и провозглашал идею добра и красоты в искусстве и в жизни, теперь мы скажем – идеи идеалистически-эстетического порядка.

Студия, руководимая Сулержицким, воспитала, по моему убеждению, в студийцах и во мне в том числе, большую серьезность по отношению к искусству, чувство коллективности в работе, а через работу коллективную отчасти и коллективную жизни.

Этические принципы Сулержицкого через Вахтангова еще сильнее отразились в студии Вахтангова, о чем красноречиво говорит книга Захавы об истории возникновения и развития студии Вахтангова.

Два основных качества – серьезность и коллективность в искусстве – были основными пружинами, которые давали возможность нам, работникам студии, достигать в работе тех или иных успехов и давали возможность изжить всевозможные нелады, противоречия и даже потрясения на пользу театра. Попутно замечу, что в борьбе с тенденциозной статьей т. Алперса о нашем театре не стоило искажать лицо студии, принимая уродливые частности за сущность исторических явлений Первой студии.

Практическими результатами за этот период, помимо дублерства в разных пьесах и в разных эпизодах и средних [так] ролях являются роли калика перехожего, «Неизлечимый» и в «Росмерсхольме». Мы здесь имели завершение периода натурализма или, если хотите, бытового реализма. Этот период во мне завершился ролью офицера Корнея Ивановича в «Младости» во 2-й студии Художественного театра¹⁶³. Этим закончился мой первый период.

Пласт второй – театральная форма спектакля. Студия потеряла Сулержицкого и пережила две революции – февральскую и октябрьскую. Вахтангов принял революцию в стране и совершил революцию в самом себе как в художнике, закончив «Росмерсхольм» в плане психологического натурализма. Цитирую его записи: «идти от себя, ни единого момента, который будет от театра, я не приму», «творить и не быть самим

собой – невозможно», «нужно научиться не искажать себя на сцене», «актер может и должен сохранить свое лицо», «нужно самого себя ставить в положение образа».

Таковы были лозунги этого периода – периода «Росмерсхольма».

После пережитой революции Вахтангов объявляет новый лозунг: «Смерть натурализму, бытовизму, никакая жизненная правда театру не нужна, нужна только театральная правда, правда чувств, передаваемых театральными средствами». «Искреннее чувство не есть театральная правда, если оно выражено натуралистическими средствами». «Новая задача театра – вернуть подлинную и здоровую театральность». «Пусть не забывает зритель ни на секунду, что он находится в театре, пусть он все время ощущает актера как мастера, играющего роль». «Театр должен служить современности». «С художника – спросится».

Как видите, лозунги прямо противоположные предыдущим лозунгам, но тем не менее одни лозунги органически вытекают из других, как из тезы возникает антитеза.

Синтезом всех этих лозунгов явилась формула театрального реализма: «Автор – как материал, современность – как отношение театра к материалу, к пьесе, и коллектив – как органическое творческое лицо на данном этапе его развития».

Вот три элемента. Это был этап расцвета Вахтангова как театрального художника. Что практически вывилось в его работах в то время. Мы имели тогда «Эрика XIV», «Чудо св. Антония», «Гадибук» в Габиме и, наконец, «Турандот». Это четыре блестящих премьеры, которые были выпущены в течение 11 месяцев¹⁶⁴.

Влияние Вахтангова как нового мастера сцены впечатывалось постепенно в наше актерское сознание, впитывалось нами органически. Я бы сказал даже, что в 1-й период это происходило с некоторым испугом и трудностями, так как здесь были выдвинуты новые лозунги. Тем не менее все это впитывалось органически, а потому всерьез и надолго.

Влияние нового Вахтангова было огромно и на Чехова. Чехов у Вахтангова как художника взял очень много для своей дальнейшей работы в нашем театре, что видно по его запискам.

Получили мы, студийцы, в том числе и я, от вахтанговских работ в этот период, во-первых, вкус к поискам театральной формы, во-вторых, вкус к театральной технике, к мастерству, в-третьих, обязанность оправдания живым чувством театральной формы.

Все эти достижения Вахтангова восприняты нами, и я убежден в том, что они живы в нас и до сих пор. За этот период, период завершения Вахтангова в 22 году, мои практические результаты были: в характерной роли владельца замка в пьесе «Михаил Архангел».

Пласт третий: художественное руководство Чехова. Вахтангов расцвел как художник, а фактически умер (22 г.). Студия потеряла Вахтангова. Тяжелый момент в жизни студии! Кто поведет ее? Станиславский с МХАТ уехал на два года за границу. Коллектив студии признал руководство лучшего своего актера, Чехова, приверженца Вахтангова.

Большим вопросом в то время был режиссерский вопрос. Один режиссер был в студии – Б.М.Сушкевич. Кто будет ставить пьесы? Коллектив выдвигает на пробу и в рост новые кадры. Появляются фамилии: Дикий, Смышляев, Чебан, затем Бирман, Готовцев, позже – Татаринов, Берсенеv, Громов, Афонин и еще позже, в порядке частной инициативы, появляются Гиацинтова и Дейкун.

Никому одному, кроме Б.М.Сушкевича, доверить постановку нельзя было. Все неопытны. Надо было группировать режиссеров: ум хорошо, а два лучше, чего не сможет один – надаст другой.

Следовательно, необходимость и целесообразность создала коллективную режиссуру, и Чехов всячески поддерживал и помогал этому сам, помогал настолько, насколько хотели того режиссеры в той или иной комбинации. Актеры всегда этого хотели.

Чехов в процессе роста режиссеров был очень активен как мастер сцены, но в то же время ни разу не писал своей фамилии ни в программах, ни в афишах. Так, в свое время в студии поступало руководство Станиславского и Сулержицкого в целом ряде постановок, в которых они работали как руководители, в «Гибели 'Надежды'», в «Празднике мира», в «Потопе», «Сверчке», «Балладине» и т.д. Таков был принцип руководителей студии, такова была их традиционная ширма.

Между прочим, коллективная режиссура и даже коллективное постановничество не только не провалилось, но привилось и в других театрах, о чем свидетельствует множество афиш в наши дни, множество программ. Я видел, в частности, афишу приезжавшего в Москву бывшего Александринского театра, где обозначена коллективная режиссура и даже коллективная постановка. То же самое в программах Театра Вахтангова.

Чехов в отношении коллективной режиссуры принципиально оговаривался, как бы обуславливал коллективную режиссуру и говорил, что такой способ работы возможен только в том случае, если режиссер больше заинтересован постановкой и ее будущим, чем самим собой и своим будущим.

Чехов вслед за Вахтанговым возненавидел натурализм и бытовизм в театре, возмечтал о классике, о трагедии, о фантастике, тем более что в те годы современная драматургия только лишь нарождалась и художественное ее качество было очень невысоко. Имея очередную постановку – «Гамлет» – и намечая в будущем классический репертуар – «Фауст», «Юлий Цезарь», «Смерть Грозного», «Дон Кихот», «Сказка» как музыкальная пантомима, – Чехов повел занятия с труппой по развитию техники актера для классического репертуара. Он повел занятия по ритмике движений, о чем, между прочим, имеется много вахтанговских записей в книге Захавы, записей о ритме, о внутреннем чувстве ритма, о чувстве пластичности, чувстве остановки, точки как внешней остановки во внутреннем движении. Тут были занятия по имитации в борьбе с натуралистическим переживанием. Были на репетициях заняты рабочим жестом, открывающим эмоцию актера в том или ином куске роли до произнесения слов – «от движения к чувству и к слову». Ритмика, мелодия и скульптура в речи.

На репетициях Чехов прививал молодым режиссерам особое чувство режиссера к актеру, воспринятое им опять-таки на основе документов той же книги «Вахтангов и его студия», воспринятое им от Вахтангова. Он восхищается и режиссером, и педагогом Вахтанговым. Он предлагал практически обмен мыслями по Вахтангову, переброску образами на репетициях между режиссером и актером, предложение – и сейчас же проба. Кто автор? Режиссер или актер?

Чехов понимал процесс репетиции как подготовку актера, как постепенное приближение актера к образу, который он видит в своем воображении. Сначала в воображении что-то складывается от анализа данной роли, потом идет имитация как проба внутренних и внешних качеств образа. Чехов пишет: «Настанет время, когда актеры поймут, что их муки и терзания от профессии происходят в большинстве случаев от их нехудожественных методов при разработке художественных произведений».

В позднейших репетициях, при постановке «Ивана Грозного», Чехов учил меня лично видеть себя из зрительного зала и режиссировать себе самому.

«Актер, обладающий нормальным сознанием (это пишет Чехов, после того как он перестал пить и ощутил новое свежее чувство во время своей игры на сцене), должен видеть себя самого во время игры на сцене и получать впечатление от своей игры»¹⁶⁵.

По этому поводу позвольте мне привести цитату из записок Давыдова. Давыдов после своего восприятия игры актера Олдриджа (негра) пишет: «Я понял, что все в искусстве актера должно быть строго и точно разработано. Это альфа и омега азбуки сценического искусства. Вдохновение, воодушевление окрылит артиста на сцене, темперамент сделает его образы живыми и убедительными, но только подготовительная работа по заранее продуманному плану дает сценическому артисту возможность в процессе творчества, на глазах зрителя строго контролировать каждый жест, каждый поворот, каждый звук голоса. Эта особенность – в одно и то же время творить и контролировать – составляет отличительный признак сценического творчества. Художник, композитор, скульптор может отойти от своего произведения, взглянуть на него, как на нечто уже отдаленное, исправить ошибки. Мы же, сценические артисты, главнейший момент творчества которых проходит непосредственно на глазах публики, делать этого не можем. У нас, как говорится, что с возу упало, то пропало, и ошибки наши поправимы только в следующее представление, когда мы вновь создаем тот же образ. По этой причине творчество и контроль в нашей работе идут, сплетаясь одно с другим. Мыслимо ли такое раздвоение художника? Так ли это? – спрашивает Давыдов. – Чтобы подтвердить эту психологию, я укажу на то, что творчество артиста в этом отношении очень похоже на работу вора. Не удивляйтесь странному сопоставлению. Вор пришел, облюбовал, обмозговал, все обдумал и, придя вечером к месту преступления, смело приступает к выполнению своего плана. Он с осторожностью, изобретательностью и находчивостью осу-

ществляет свое намерение, но ни на секунду не забывается, не увлекается и все время контролирует себя, держится начеку, чтобы не сделать ошибки, чтобы не быть пойманным, и хладнокровно продолжает свою 'творческую' работу»¹⁶⁶. (*Смех, аплодисменты.*)

Я даже не знаю, слышал ли об этом Чехов, – видеть себя во время игры через зрительный зал. Попутно отвечу С.Г.Бирман на вопрос, что я делаю в «Иване Грозном», когда я лежу мертвым. В смерти Грозного я не вру, будучи мертвым, я сижу в зрительном зале и вижу лежащую скульптуру моего тела и боюсь дрогнуть животом.

Что я получил от Чехова как художника сцены: первое – тренировку себя как актера, как инструмента в занятиях; второе – вкус к юмору в ролях и жизни; третье – понятие о ритме как об ощущении целого; четвертое – вкус и технику к образности, страстность в ролях и единство противоположностей в ролях комического и трагического; пятое – вкус и технику в речи – звучание и скульптура речи; шестое – вкус и технику в четкости движения – скульптурность; седьмое – сознание и видение того, что я делаю на сцене, чувство публики; восьмое – осознание репетиционного режиссерского процесса в целом и в отдельных его этапах¹⁶⁷.

Практические мои результаты за этот период в ролях: король в «Гамлете», офицер Лихутин в «Петербурге», нэпман в «Евграфе», Иоанн Грозный в «Смерти Иоанна Грозного» и Мендель в «Закате». Это был период моего актерского раскрытия, становления. Учеба моя в режиссуре была в «Укрощении строптивой» со Смышляевым, в «Гамлете» со Смышляевым и Татариновым, в «Петербурге» с Бирман и Татариновым и в «Грозном» с Татариновым.

В заключение этого периода я должен сказать, что современность, окружающая нас жизнь, бьющая ключом во всех направлениях, создавали в нас новое мироощущение, новое отношение к действительности, что Чехов проглядел, будучи сам в отрыве от современности, в увлечении будущим классическим театром. Этот отрыв от современности, отрыв от коллектива и от его нового мироощущения обнаружился в конфликте Чехова с коллективом и привел к уходу Чехова из театра.

Пласт четвертый – художественное руководство девятки. Фамилии вам здесь уже называли в предыдущих докладах.

Здесь мы имеем поворот к современности. Работа Чехова в театре закончилась постановкой пьесы на современную тему «Фрол Севастьянов». Эта работа в идеологическом смысле вскрыла отрыв Чехова от подлинной современности, его боязнь современности. Спектакль звучал хорошо только через хорошую игру актеров.

В театре начался период искания настоящей современной драматургии. Внутри театра совместно с пролетарскими драматургами создавались пьесы «Чудак», «Двор». На этих современных постановках вплотную заработал социологический анализ пьесы, ролей, классовая группировка образов. От психологии к социологии, от классики к современности углублялось и укреплялось новое отношение к современной действительности.

Я впервые в один сезон, сыграв до того двух царей (в «Гамлете» и в «Смерти Иоанна Грозного»), впервые сыграл в один сезон двух коммунистов – директора фабрики в «Чудаке» и красноармейца во «Дворе».

Я впервые ощупью подходил к диалектическому раскрытию образа. На совместной работе с современными драматургами Афиногеновым и Караваевой по созданию спектаклей и по созданию своих партийных ролей я учился у современности. Практические результаты этой учебы сказались в дальнейшем в подаче роли купца Кукишева в «Тени освободителя» и в моей последней роли – рабочего-шахтера в «Деле чести».

Заканчивая обзор своей театральной учебы и развития, я должен сказать, что за двадцать лет я много воспринял для себя как актера от лучших созданий на сцене лучших мастеров МХАТ 1-го, МХАТ 2-го и других современных театров.

Какова перспектива нашего дальнейшего развития? Наш творческий опытный багаж научно не проверен и не обоснован ни по законам буржуазной теории, ни по законам новой марксистской теории.

Старая идеология породила свои приемы и навыки в работе, и теперь они вплотную сталкиваются с новым содержанием, с новым отношением к новой действительности. Получается неувязка в творческом методе – говорит Афиногенов. – Если у нас имеется новое отношение художника к действительности, следовательно, должен обновиться соответственно и творческий метод. Творческий процесс состоит из движения от познания действительности к образному ее отражению. Так пишет Афиногенов¹⁶⁸. Диалектика действительности становится диалектикой образа, и законы диалектического материализма законами творческого процесса. «Но до сих пор, – говорится в документе РАПП, – и в теории, и в практике творчества слабо разработаны диалектические основы творческого метода».

Как видите, нам предстоит реконструкция нашего опытного метода. Нам предстоит учеба, и в первую голову знакомство с диалектическим материализмом, раз его основы должны войти в основу творческого метода нашей современности. Надо организовать интересные лекции по диамату, по марксистско-ленинскому театроведению у нас в театре.

Теперь мне предстоит уже не читать, а говорить непосредственно о процессе работы в построении спектакля, в построении роли.

На основании всего мною уже изложенного, вполне понятно, что эта практика в работе, имеющаяся в моем представлении на сегодняшний день, опирается своими корнями на все те пласты, которые я перед вами здесь развернул.

Способ работы и понимание этой работы на сегодняшний день есть как бы некоторая сумма приемов, накопившихся за все 20 лет и опирающихся своими корнями именно на пласты, на этапы в развитии и росте моей театральной работы.

Я уже говорил, что нам предстоит период пересмотра, период осознания, период нового усвоения нашей опытной практики. Поэтому вполне естественно, то, что я сейчас буду говорить о процессе построения

роли и спектакля, не есть какой-то канон, научно по-современному обоснованный, а есть опять-таки только материал, который предстоит реконструировать во всей дальнейшей нашей работе, материал, я бы сказал, на сегодняшний день дискуссионного порядка.

Какие же пласты имеются в процессе построения спектакля и построения роли? Естественно, начинается эта работа с чтения пьесы. Чтение пьесы есть первое восприятие идей пьесы, первое восприятие художественного произведения, первое восприятие в связи с идеей пьесы отдельных образов, первое восприятие, может быть, даже целого образа пьесы, несущего в себе потенцию будущего спектакля. Это первое восприятие по старой системе Станиславского, т.е. по старым нашим восприятиям системы Станиславского, называется обсеменением. Происходит как бы некоторый посев в творческой душе художника от слушания пьесы. Лично я, когда слушаю пьесу, стараюсь услышать, о чем пишет автор, о чем говорит пьеса, как она говорит и ради чего говорит. Меня интересует, к чему автор все это клонит, т.е. какая идея заложена в пьесе.

В целях продуктивности творческой работы в этот период по старому нашему опыту подразумевалось, что нужно дать прежде всего слушающему, воспринимающему, момент восторга по отношению ли к целой пьесе или по отношению к отдельным местам, к отдельным образам, к отдельным положениям. Этот момент восторга имеет особое значение в процессе посева. Через восторг слушающий, воспринимающий актер, художник получает себе заряд, пищу для дальнейшего творческого процесса, для дальнейшего процесса воображения.

Я добавлю, что может быть не только восторг, но и критика (опять-таки из моей практики). Когда я слушаю пьесу, в ней бывают места, а иногда и вся пьеса в целом, которые не вызывают во мне восторга, а вызывают критику. Я лично думаю, что и момент критики очень полезен. От слушания пьесы остается что-то такое, что якобы не укладывается, что якобы дисгармонично по отношению к пьесе в целом или в отдельных ее частях. Это ощущение какой-то дисгармонии помогает творческому воображению через что-то ясное увидеть в конце концов нужное. Это помогает в процессе работы над пьесой, в процессе переработки пьесы.

Если такое критическое мнение будет суммарным у слушающих, то эти моменты будут тоже отмечены как такие моменты, которые нужно проработать, а как проработать – это уже дело драматурга или дело театра в дальнейшем.

Я считаю, что этот процесс критики, кроме восторга, необходим при первом восприятии пьесы.

При первом же чтении или слушании пьесы я лично всегда ставлю перед собой такие вопросы: какая идея вложена автором в эту пьесу и на фоне какой действительности разворачивается эта идея. Ведь действительность может быть различна. Пьеса может быть старая, скажем, классического репертуара. Нужно знать, на фоне какой действительности разворачивается идея пьесы. Пьеса может быть современная. Итак, вопрос: на фоне какой же действительности идея данной пьесы разворачивается.

Затем наступает момент непосредственной работы: анализ пьесы через познание, социологический подход, познание социальной действительности.

Уже по современному нашему опыту можно сказать о классовой группировке образов, можно сказать о борьбе этих (классовых) образов. Через анализ пьесы как новой действительности, действительности, отбрасывающей ту действительность, от которой оттолкнулся автор, т.е. это значит, что пьеса является как бы новой действительностью, как бы материалом для художественного отображения на сцене. Затем анализ пьесы через ее действенность, динамичность, через куски, картины, акты. Я лично себе в таких случаях помогаю начертанием некоторой кривой, некоторой диаграммы, действительной кривой, для того чтобы ясно установить себе развитие динамики пьесы. Я просто на бумажке черчу себе, как это разворачивается. Это помогает ощутить самый «цимес», действенность нашей работы.

От анализа этой действительности, активности в пьесе возникает чувство ритмического порядка в пьесе, чувство как бы темпов, темпизация этой действительности, и через это обнаруживаются или длинноты в тексте, или длинноты даже во всей пьесе в смысле ненужных, лишних картин, и отсюда складывается творческое ощущение для переработки, просмотра текста или даже отдельных картин, иногда для сокращения, в других случаях для дополнения, развития текста, развития таких-то картин и положений.

Таким образом, перерабатывая текст и структуру пьесы, мы будем производить это не механическим порядком, т.е. не просто карандашиком будем черкать на свой сегодняшний вкус или ощущение, а это будет производиться, исходя из определенной внутренней органической потребности и внутренней закономерности. Так должна проходить творческая проработка текста, структуры пьесы.

Такой анализ действительной кривой пьесы, анализ развития ее динамики приводит к ощущению целого, к ощущению ритма всей пьесы. Это приводит к ощущению целого, помогающего осознать отдельные части и соотношение этих частей. В этом смысле я говорю и понимаю ощущение целого.

В этом же анализе наметятся непосредственно куски пьесы и куски ролей.

Затем в дальнейшей работе можно говорить об анализе психологического порядка. После того как прошел анализ социологического порядка, анализ через познание, анализ через динамику и ритмику, наступает момент психологического анализа.

Психологический анализ будет внедряться, естественно, в каждый кусок, в каждую картину и в каждый акт. Анализ этот проявится главным образом через оценку фактов, через оценку положений, и отсюда возникнут те или иные куски, те или иные задачи, те или иные хотения как волевые заряды для образов.

Из этих отдельных хотений как волевых зарядов в дальнейшем у

актера будет складываться общая цепь этих зарядов, будет складываться ощущение сквозного действия, и через ощущение сквозного действия возникнет ощущение основного состояния роли, возникнет ощущение зерна роли. Это зерно может возникнуть не сразу как основное состояние. Оно может возникнуть в отдельных кусках. Могут возникнуть отдельные такие состояния, и психологический анализ поможет суммировать эти состояния в основное состояние роли.

В этом главным образом и протекает первый период, т.е. застольный период работы над пьесой режиссера и актера над данной своей ролью.

Это будет период творческого анализа. То или иное говорение текста пьесы в этот период не должно быть ни в какой степени обязательным в смысле своей выразительности, это период анализа, это период обогащения актера и режиссера, но никак не период их истощения.

К этому моменту, к концу застольного периода репетиций у режиссера-постановщика должен быть (принимая во внимание темпы нашей работы – современные темпы – только с этой точки зрения я и говорю сейчас) постановочный план. При старых темпах нашей работы можно было говорить иначе, т.е. режиссерский постановочный план мог возникать как результат целого ряда репетиций огромного периода, что у нас и наблюдалось в нашей практике. Современные темпы диктуют необходимость режиссеру-постановщику к определенному этапу репетиций иметь постановочный план, для того чтобы актер мог от стола перейти к последующей стадии репетиции – к стадии движения. Движения могут протекать в качестве этюдов – «пофантазируем так, пофантазируем по-другому», – и это, несомненно, что-то даст. Но для этого требуется специальное время. Принимая во внимание темпы нашей работы, нужно сказать, что к этому времени должен быть режиссерский постановочный план, с которым исполнители должны уже вплотную познакомиться. От художника должен быть получен макет, который поможет актеру воспринять как бы новую действительность в процессе работы: воспринять материальное оформление, материальное пребывание образов в той или иной обстановке, что совершенно необходимо для дальнейшей работы над образом.

За счет чего может идти обогащение актера после застольного периода? Если ему за столом придется заниматься только фонетическим искусством по отношению к его роли, то это будет его тяготить, и я считаю, что это будет являться искривлением нормального процесса работы над образом и над пьесой. Актеру нужно ради этого обогащения, ради приближения к будущему образу органически ощутить психофизическое бытие будущего образа. Если я буду за столом репетировать свою роль, буду читать или говорить ее наизусть с теми или иными интонациями, с теми или иными мыслями, чувствами или волевыми зарядами, то это будет не совсем правильно. Здесь очень важно знать, что делает и как пребывает будущий образ, его психофизическое бытие. Если образ в это время на основе материала пьесы, на основе положения в пьесе делает определенное дело, например, пьет чай, то, естественно, это физическое бытие, в связи

со всей внутренней психикой, продиктует на данный момент и интонацию, и краски, и ритм, и манеру, и способ обращения с теми, с кем он говорит. Словом, это психофизическое бытие открывает ему очень многое.

Если же я этот же самый текст, который я должен буду в будущем говорить на определенном процессе работы, при определенном занятии образом, начну читать за столом, глядя в глаза партнеру, и буду добиваться чего-то такого, в смысле красок, интонаций и т.д., то это, естественно, явится искривлением того нормального положения, в котором должен находиться образ в данный момент.

Эти репетиции я называю художественными проекциями. Почему проекции, и почему художественные? Потому что познание материала пьесы, познание действительности пьесы должно быть образно выражено, претворено художественно.

Проекция? Потому что это есть не фиксация будущего положения физического данного образа, а это есть искание. Это не обычная театральная мизансцена, которая, может быть, и бывала в ином театре. В былое время Корш ставил пьесу в течение недели. Даже сейчас халтурные спектакли ставятся после 2–3 репетиций. Они тоже мизансценируются, но это есть ремесленный подход. Поэтому я и говорю, что это будут художественные проекции, т.е. искания на основе познания действительности пьесы, на основе познания тех или других данных произведения, на основе психофизического бытия образа.

Это будут только проекции, т.е. можно сколько угодно пробовать как лучше расположить актера на начало картины. Но это никак не должно быть в первый же момент мизансценировкой и фиксацией. Поэтому я и называю эти пробы художественной проекцией.

Значение этих художественных проекций для осознания психофизического бытия образа очень велико. Это является материалом, как бы новой театральной действительностью, познавая которую актер приближается к ощущению образа и внутренне и внешне, т.е. психологически и физически.

Эти художественные проекции должны непременно являться материалом для домашней проработки актером. Через проекцию актер должен своим воображением подсмотреть, подглядеть и понять многое. Он должен найти к этому вкус, он должен найти что-то, устраивающее его в отношении образа. Может быть, он должен даже найти что-то, не устраивающее его, что-то совершенно непонятное, что будет являться поводом, зудом к активности на следующих репетициях, как в найденных частях, так и в недоработанных.

Это дает непрерывную возбудимость и активность актеру от репетиции к репетиции. Здесь необходима домашняя проработка репетиционного сегодняшнего материала для завтрашней репетиции.

Из практики чувствую, что если этой проработки не делать в силу каких-то причин – или некогда, или лень, а таковая часто имеется в уставом актере, – то эта пропущенная домашняя проработка сказывается на

следующей репетиции. Это сказывается на личном самочувствии актера и, кроме этого, сейчас же становится заметной режиссеру. Режиссер всегда видит, работает актер помимо репетиций или не работает.

Повторяю, что эта домашняя проработка дает активность, дает зуд для следующей репетиции. Благодаря этому будет очень плодотворная атмосфера на каждой последующей репетиции. Будут определенные вопросы, будет определенный повод к исканию на сегодняшней репетиции, определенный повод к проработке, определенное задание к проработке на сегодняшней репетиции. Без этого будет повторение, и мучительное повторение, вчерашней репетиции, потому что она сегодня не является уже свежей, а раз это будет повторением без внутренних творческих запросов в сегодняшней репетиции, это будет мучительно и для актера, и для режиссера.

Кроме того, это будет непродуктивно, это будет задерживать темп творческой работы и в будущем снижать качество.

После целого ряда репетиций, так сказать, на художественные проекции, имея перед глазами макет, имея выгородку в том или ином месте, в той или иной комнате на полу, на станках, как хотите, этот ряд репетиций в результате, в зависимости, конечно, от времени, имеющегося на постановку, в тот или иной срок приведет уже к выбору мизансцен, приведет к фиксации мизансцен, и тогда эта фиксация мизансцен будет, естественно, вытекающей из всего предыдущего органического искания этих движений, этих мизансцен и положений. Это будет уже некоторый синтез предыдущего творческого анализа.

Повторяю, этот период в сильной степени зависит от того времени, которое дано режиссеру-постановщику, и качество этого процесса работы в течение этого периода, качество возможностей, качество будущих достижений зависит от количества времени, зависит от интенсивности его использования, т.е. от той домашней проработки, о которой я уже говорил.

После того как актеры и режиссер в том числе обогатились уже достаточно за этот период в смысле познания действительности пьесы, театральной действительности через психофизическое бытие образа, как бы новой уже действительности, преобразованной действительности, – после этого обогащения, я считаю, можно уже режиссеру поговорить с актерами об образе в целом: какой же, мол, он такой в результате у нас складывается или предвидится из пройденного репетиционного процесса, из пройденных исканий, из пройденного анализа и социологического, и психологического, и физического?

Тут будет некий учет, некоторое подведение итогов исканий в целях договоренности – каков же действительно предвидится этот образ, и предвидится, конечно, не вообще, а предвидится через работу данного актера над данной ролью, через возможности данного актера, так как иначе получится разрыв, если будет разговор об образе вообще.

Только через познание этой действительности, т.е. данного актера в

работе над данной ролью, можно конкретно учесть характер образа через возможности данного актера.

Тут можно, творчески мечтая, договориться об идее образа, т.е. об идее образа как части целой идеи всей пьесы, всего спектакля, договориться о роли, которую играет образ в динамике всей пьесы, о его служебном значении, о том, какую скрипку играет образ в общей симфонии, в целом оркестре, договориться до характерности образа, договориться не только о его внутреннем, но и о его внешнем проявлении, о костюме и т.д. Ведь очень важно, во что, в какую внешность выливается выражение внутреннего образа.

Я сейчас вспомнил о том, что в процессе социологического анализа во всей пьесе, в процессе классовых группировок образов, в процессе анализа их борьбы, естественно будет то, что Б.М. назвал анкетой. Все это будет анализ через познание. Это вполне понятно.

Я подчеркиваю необходимость того, чтобы творческое воображение актера никак не было бы в отрыве от действительности. Только через познание действительности можно создавать те или иные образы, социально и психологически насыщенные.

Итак, мы уже дошли до периода фиксации – до мизансцены, до периода договоренности об образе как с его внутренней стороны, так и в его внешнем выявлении, и даже договорились до костюма образа в связи, конечно, с общим постановочным планом, в связи с общим принципом постановки.

Затем наступает момент репетиций, когда нужно уже подгонять всю картину, весь акт целиком. В этот период будет ощущаться, как писал Немирович-Данченко в своих записках, центральный нерв картины, центральный нерв акта. Он будет ощущаться и режиссером, которому очень важно видеть это реально, и будет ощущаться непосредственно и органически самим актером. В этот период выявится целиком центральный нерв как действительность, как звучание картины в целом, звучание даже не столько в смысле звука, как в смысле динамики.

В этот момент – момент договоренности об образе, в момент познания психофизического бытия образа, в момент ощущения динамики картины, акта, образа – актер обязан пробовать все те формы выражения образа, всю ту характерность, до которой договорились и которая ему уже мерещится. Он должен пробовать в то же время звучание в смысле произнесения текста, он должен пробовать будущий голос образа, пробовать его интонации в связи со всем внутренним содержанием данной сцены и в связи со всей динамикой.

К чему я это говорю? Преждевременная репетиция на интонацию, на звучание текста и т.д. ничего хорошего не даст. Если актер просто задалбливает текст, интонации и лакирует звучание роли и свой текст, то этот лак убивает все те внутренние послылы, которые необходимы для произнесения текста, для нахождения тех или иных интонаций и звуковых средств воздействия.

Меня лично Чехов учил, что звуковое выражение роли есть последняя стадия выражения образа, хотя она может у актера наступить в тот или иной момент благодаря какой-нибудь счастливой случайности. Но надо иметь в виду, что если этот момент у актера органически еще не ощущается, если он еще не знает этого будущего звука своей роли, звука образа, то он вправе или пробовать только отдельные места на это звучание, или вправе шептать текст, конечно, так, чтобы слышал партнер и режиссер. Причем шептать нужно так, чтобы не насиловать будущее звуковое выражение образа, а только прицеливаться к этому звуковому выражению образа.

И.Н.[Берснев] привел здесь такую фразу текста: «который час». Нужно отметить, что неслышный текст имеет тысячи вариаций. При шептании вы должны обязательно иметь в виду неслышный текст, но необходимость постоянного звучания неслышного текста никак еще не обязывает к звуковому выражению, к звуковой фиксации произнесения текста, пока не наступит полное слияние. Нужно оговориться, что это тоже зависит от количества времени и от интенсивности его использования актером. Чем скорее, тем лучше, лишь бы это органически шло от подтекста к тексту.

Наступает период прогонки не только отдельных картин и отдельных актов, но и прогонки всей пьесы. Это опять обогащает режиссера и актера в смысле охвата целого. Это совершенно необходимо режиссеру и актеру. Это новый период обогащения и режиссера, и актера. В этот период охвата целого осознается ритм всей пьесы, ритм всей роли. В этот период осознаются темпы отдельных частей, по выражению Мейерхольда, осознается темпизация как в целом всего спектакля, так и его отдельных частей. Темпизация является очень важным моментом. Через эту темпизацию в конечном счете спектакль на публике или будет стрелять в цель, или мимо цели. При всех его достоинствах, в силу нарушения темпизации спектакля в целом, спектакль может не попасть в цель, зритель может ускользнуть. Зритель есть цель, пуля есть спектакль, роль, стрелок есть театр, актер.

Этот период прогонки всей пьесы, как видно из нашей практики, может протекать не на сцене или же на сцене. Могут быть 2 хода репетиций. Это опять-таки зависит от времени, данного на подготовку спектакля.

Конечно, продуктивно как для режиссера, так и для актера производить прогонку всей пьесы до перехода на сцену, как это в большинстве случаев бывало в нашей практике. Период, так сказать, суммарный всех предыдущих репетиций, я бы сказал, синтетический период всех предыдущих анализов дает основание будущей динамики, будущей формы спектакля через актера, дает осознание какой-то дисгармонии, которую необходимо будет сейчас же переработать как в отдельных ролях, так и в отдельных картинах, иначе ошибки могут попасть сразу же на сцену и в качестве ошибочного материала они могут проскочить в последний период создания спектакля, в период создания его на сцене в полном оформлении.

Благодаря этим ошибкам, ранее не замеченным, может наступить момент, когда нужно выпускать спектакль и когда придется сказать: «А ведь уж поздно исправлять такие-то и такие-то ошибки». Вот почему я считаю полезной прогонку всей пьесы до перехода на сцену.

Момент переноса репетиции на сцену является и для режиссера, и для актера как бы новой сценической действительностью, которую опять-таки свежим глазом приходится познавать и осваивать. Вы сами знаете из практики, какие требования предъявляет этот момент переноса всей пьесы на сцену и как труден бывает этот момент.

Тут мы имеем трудность периода освоения новой сценической действительности в оформлении, т.е. в оформлении постольку, поскольку имеется если и не все оформление, то, во всяком случае, хоть какие-то отдельные части.

Лучше бы, конечно, если бы было готово все оформление.

Гордон Крэг в своих записках говорит, что актерам нужно репетировать акты уже в декорациях.

Может быть, это перегиб, но здесь значимость этой стадии репетиции, несомненно, имеется. Поэтому я повторяю, что при переносе на сцену репетиции и режиссеру, и актеру в целях быстрого темпа создания спектакля нужно иметь не только готовые части, но уже все готовое вещественное оформление. Это будет материал, это будет новая театральная действительность, познавать и осваивать которую будет и актер, и режиссер вместе.

Я бы сказал, что это для режиссера и для актера технический период, к которому нужно приспособиться, к которому нужно еще приладиться технически и физически. Период освоения, период познания этого вещественного оформления должен затем творчески преобразиться творческим чутьем актера.

Итак, повторяю, мы имеем здесь момент технического освоения и момент уже творческого преобразования. Таким образом, произойдет слияние до сих пор сложившегося образа с новой театральной действительностью и с его вещественным оформлением.

В процессе этих репетиций складывается полное оформление: и световое, и музыкальное, и бутафорское, и проч. Таким образом, мы подходим к периоду генеральной репетиции. Это самый болезненный момент как в ощущении актера, так и в ощущении режиссера.

Проходя через этот период, происходит полное освоение театральной действительности, освоение оформления спектакля, техническое его освоение и творческое его преобразование в сознании актера и в сознании режиссера.

Затем наступает первый период публики. Спектакля без публики не может быть вообще. Это противоестественно самой природе театрального спектакля. Поэтому ясно, что переход к публике есть необходимейший органический этап в создании спектакля.

Публика – есть та же цель, в которую театр через спектакль стреля-

ет. Театр – стрелок, спектакль – пуля, зритель – цель. В этом слиянии и заключается весь процесс театрального воздействия на зрителя. Публика в этом смысле имеет свою творческую функцию, необходимейшую при создании спектакля. Публика является последним режиссером спектакля, и очень важно как для режиссера, так и для актера это чувство публики: как в публику, как в цель попадает пуля – спектакль? От учета этого воздействия и режиссер, и актер постигают последнюю стадию доходчивости и спектакля, и роли. В этой стадии окончательно определяется момент темпизации спектакля. И эту стадию очень важно не пропустить. Очень важно учесть, что действует хорошо, что затягивает, что оттягивает зрителя, и немедленно нужно исправлять эти недочеты. Накопленное количество должно прыгнуть в новое качество – в доходчивость спектакля. Очень важно не пропустить этот момент.

Таким образом, я закончил процесс создания спектакля и участие в этом процессе как режиссера-постановщика, так и актера – исполнителя отдельной роли. Конечно, я не утверждаю, что я сейчас все предусмотрел и ничего не пропустил. Я, очевидно, сказал только то, что наиболее рельефно в моей практике выделяется как этапы этого процесса. Может быть, я многое пропустил, не потому, что я в практике этого не замечал, а просто пропустил в момент доклада.

У меня сейчас возник вопрос – ответил ли я в этой части своего доклада главным образом актеру в смысле метода, или, вернее сказать, в смысле процесса создания роли, или я только вообще сказал о ходе работы над спектаклем. Ведь можно было бы специально говорить о психологии творчества актера при его работе над ролью, можно было бы затронуть еще целый ряд деталей и тонкостей, которые очень важны. Или же все-таки в этой части моего доклада основные процессы работы актера над ролью вы уже слышали? (Голоса. Да.)

Теперь мне остается только сделать некоторое добавление по некоторым вопросам не в связи с общим процессом работы над спектаклем, над ролью.

У нас здесь затрагивался вопрос о снижении качества. Что я думаю по этому вопросу? Я бы хотел разъяснить, что лично я понимаю, когда говорится о снижении качества нашей работы, нашего спектакля.

Если взять формулу, которая говорит, что современный спектакль складывается из 3-х элементов: автор, т.е. пьеса, отношение театра к данной пьесе – современность, и коллектив театра как творческое лицо на данной стадии его развития, – то с точки зрения участия этих трех элементов в создании спектакля каждый отдельный элемент будет влиять или на повышение качества или на понижение его. Отсюда вытекает необходимость, в целях повышения качества наших спектаклей, серьезной работы над пьесой как драматургическим материалом, и поскольку имеется возможность совместной проработки с драматургом, то это нам очень важно осознать и включить в процесс нашей работы. В этом залог повышения качества спектакля, повышения качества основного элемен-

та спектакля, ведущего элемента – драматургического материала. Всякая недоработка драматургического материала и неиспользование автора в этой работе будут вести к снижению качества.

Второй момент – современное отношение театра к драматургическому материалу. Опять-таки нужно сказать, что серьезная и глубокая проработка этого вопроса будет способствовать повышению качества будущего спектакля.

Третий элемент – это коллектив как творческое лицо театра. В чем может сказаться участие коллектива в спектакле? Конечно, в распределении ролей прежде всего, т.е. кто их играет. Ясно, чем сильнее коллектив в исполнении ролей, тем выше качество будущего спектакля.

Я должен сразу сказать, чтобы вы не поняли меня так, что, мол, давайте роли только лучшим актерам-первачам. Отнюдь нет. Однако, создавая новые кадры, давая роли более молодым актерам, неопытным актерам, нужно сразу иметь в виду, что никак не может пройти беспоследственно тот факт, что одинаковое количество репетиций, одинаковая проработка ролей и одинаковое количество внимания со стороны режиссера уделяется как опытным мастерам, так и молодым мастерам. Это совершенно ненормально.

Нужно сразу сказать, что, выдвигая молодые кадры, давая роли молодым актерам, нужно иметь в виду усиление работы молодых актеров над ролью. Нужно особое время, особое внимание, особые занятия над ролями этих актеров, для того чтобы молодой неопытный актер не мучил, видя, что он не поспевает за опытным мастером. В этом смысле надо ему помочь.

Вот эта особая помощь, особое внимание, особое время, особая проработка роли с молодым актером приведет к повышению качества будущего спектакля.

Каким же способом можно помочь молодому актеру в смысле особого внимания ему и времени? Если у режиссера-постановщика не хватает на это времени, может быть, даже сил не хватает, то надо помочь ему специальными средствами, т.е. нужно привлечь какую-то режиссерскую помощь. Режиссер-постановщик должен учесть, что он не сможет уделить столько-то времени такому-то актеру, он должен ясно сказать себе – я этого сделать не успею, а потому нужно дать это кому-то другому, нужно с ним сговориться и таким образом помочь молодому актеру. Это будет, кроме того, помощью режиссеру-постановщику. Это будет повышением качества спектакля.

Еще один момент можно учесть в отношении молодых кадров и в отношении качества их работы. Я возьму парадоксальный факт. Можно ли поручить молодому неопытному актеру главную, ведущую роль? Фактически можно. Но какие отсюда будут последствия? Это необходимо учесть. Последствия возникнут как в самом спектакле, в его качестве, так возникнут последствия и в самом актере, молодом актере. Это бремя окажется не по плечу молодому актеру, по его стадии развития, хотя актерской своей природой – «хочу играть да еще прекрасную большую роль»

– он в ослеплении может не заметить того бремени, которое ложится на его плечи.

В этом отношении надо помочь молодому актеру и не накладывать на него того непосильного груза, который он не сможет поднять. Это я говорю к тому, что, выдвигая молодые кадры, давая те или иные роли молодым неопытным актерам, нужно учитывать это бремя, нужно учитывать, что он при специальной работе, при особой помощи, при особом внимании и времени для него может подняться до уровня, необходимого для спектакля.

Пропорция значимости роли, ее трудности и подготовленности актера должна быть во что бы то ни стало соблюдена. В этом будет не только качество спектакля, но в этом будет и органический рост молодого актера. Иначе будет насилие, иначе он заранее скомпрометирует себя в глазах товарищей, в глазах театра и в глазах публики.

Предвидение этого, учет этой пропорции, я считаю, есть тоже повышение качества спектакля и повышение квалификации молодого актера.

Вопрос создания кадров, кадров не только актерских, но и необходимых театру кадров режиссерских, нужно практически, не откладывая в долгий ящик, разрешить. Пора позаботиться об этом.

Конечно, для роста кадров очень важен момент практики, участия в спектакле, но я думаю, что необходимо еще воспитание этих кадров привести к некоторому единству. Необходимо единство воспитания, а не только единство метода нашего театра.

Я не могу дать никакого готового рецепта, по которому нужно было бы воспитывать эти молодые кадры, но я ставлю только практический вопрос о том, что театру нужно выработать и нужно провести в жизнь какую-то программу воспитания молодых актерских и режиссерских кадров. Это я считаю тоже одной из главных задач, стоящих перед театром в данное время.

У нас много хороших актеров, у нас есть различные режиссеры. Возникает вопрос: кто же должен воспитать эти молодые кадры. Это тоже очень важный вопрос, а театр об этом должен позаботиться. Молодой, только что пришедший в театр актер, участвуя в различных постановках то у одного режиссера, то у другого, естественно, слушает разные вещи и слушает разные подходы. Я понимаю его этакую некоторую мучительную растерянность – как же мне нужно работать над ролью: так, как меня учил мой преподаватель, или так, как требует данный режиссер. Это очень важный вопрос, и его нужно как-то урегулировать. Надо установить, кто и чему должен учить молодые кадры.

Вопрос о режиссерских кадрах. Режиссерские кадры у нас имеются из прошлой практики с тем или иным опытом, с теми или иными способностями. Имеется целый ряд уже немолодых режиссеров. Я думаю, что театр должен определить – есть ли это режиссерские ресурсы театра или нет? Нужно ли их растить и доводить до полного овладения техникой постановочного материала, или же нужно растить совершенно новых мо-

лодых режиссеров? А может быть, нужно приглашать со стороны режиссеров-постановщиков?¹⁶⁹ Это большой вопрос, и отмахиваться от него в данное время театру не приходится. Театр должен найти какую-то практическую линию в этом вопросе. Театр должен как-то оценить имеющиеся режиссерские ресурсы и имеющиеся возможности роста режиссеров из молодых. И в этом случае нужно при назначении режиссеров учитывать их возможности и их перспективы развития.

В прошлом году при театре был, если не ошибаюсь, кружок режиссерский любительский. В этом году я уже не вижу признаков его существования. Я не знаю, в каком виде он существовал в прошлом году, но для меня один факт, что он существовал и перестал существовать, говорит очень много, это меня пугает. Режиссерские кадры необходимы театру, иначе придется звать постановщиков со стороны. Между тем в театре ничего не делается в отношении создания этих кадров. Я не знаю кто – руководство театра, или молодежь, или все вместе – должны этот вопрос осознать и должны найти практическое его разрешение.

Относительно понятия ритма. Мы в нашей практике пользуемся ритмом, но все его понимают по-разному, а может быть, некоторые совсем не понимают, что это такое. Мне хотелось бы коснуться этого вопроса. Я тоже не специалист в этой области. Недавно я прочел, не помню где, что возникает необходимость создания новой науки – ритмологии. Оказывается, этот вопрос – чрезвычайно сложный и чрезвычайно важный. Это – вопрос научного порядка, неразрешенный даже современной наукой. Поэтому вполне естествен наш разноречивый в понимании этого вопроса, естественно даже непонимание этого вопроса.

Я, как дилетант в этом вопросе, могу только сказать о том, как я сам понимаю ритм. Недавно мы с Азариным встретились с музыкантом Оранским на спектакле «Чудак». Он пришел к нам за кулисы, и мы его случайно спросили: что такое ритм? Он буквально ответил следующее: «тра-та-та» (*стучит пальцем по столу*). Значит, у него как у музыканта есть свое музыкальное ощущение или восприятие ритма.

У меня когда-то в моих записках было отражено мое понятие ритма. Очевидно, я это записал, еще будучи учеником консерватории по классу пения: «Учение о ритме, т.е. о взаимоотношении тонов и пауз по их длительности». Очень часто мы путаем понятия ритма, темпа и метра, а тем не менее это все соприкасающиеся понятия. Очень часто вместо «темпа» мы говорим «ритм». У Станиславского в книге «Моя жизнь в искусстве» есть даже термин «темпо-ритм».

Станиславский сейчас очень много занимается музыкой в Оперной студии.

Так вот у меня в записках, очевидно, произошло разграничение – ритма, темпа, метра. Учение о ритме, т.е. о соотношении тонов и пауз по их длительности. Очевидно, именно это хотел сказать Оранский, когда его спросили о том, что такое ритм, а он ответил – это тра-тара-рата-та.

Метр. Есть такой аппарат, который называется метрономом. Метр – это учение о такте и о его природе. Такт складывается из комбинации времен

тяжелых (сильных) и легких (слабых), и соотношение этих времен образует то, что называется метром. Раз-два-три, раз-два-три. Вот соотношение этих времен сильных и слабых и называется метром. Другой метр будет в счете на 4: раз-два-три-четыре. Тут имеется два сильных. В счете на 2: раз-два, раз-два. Здесь вы опять имеете соотношение времен слабых и сильных. Это есть метр.

Темп – это мера времени, степень скорости движения. Скорость. Значит, темп может быть медленным и быстрым. Один и тот же такт и один и тот же ритмический рисунок может быть подан в разных темпах. Мелодия имеет свой определенный ритмический рисунок, но я могу пропеть ее в разных темпах.

Мы видим это у дирижеров. Возьмем, например, «Евгения Онегина». Один дирижер дирижирует увертюру в одних темпах, а другой в других темпах, и ритмическое соотношение частей, очевидно, изменит целое как ритм. Следовательно, темп – это мера времени, степень скорости движения.

Все эти понятия о ритме, о метре, о темпе взяты мною из области музыки. В науке о ритме имеется много теорий (биологическая, трудовая, эстетическая, космическая и т.д.), но понятие о ритме и его проявления имеются в разных областях искусства. Есть ритм в архитектуре, музыке, скульптуре, в пластике, в речи и т.д.

Какой же ритм и какая природа ритма отражается в тех или иных областях искусства? Представьте себе, дня три тому назад в «Известиях» я читаю статью о каком-то профессоре, которого рекомендуют в качестве кандидата в академики и пишут о его трудах. Он оказался не то физиологом, не то биологом. И вот в изложении его лабораторной работы, его научных достижений, есть такая фраза, что он, производя всякие биологические изыскания на тканях нервной системы, открыл «ритм возбуждения нервной системы».

Значит, мы имеем здесь какое-то биологическое понятие, какое-то биологическое происхождение ритма, казалось бы, ничего общего не имеющего с ритмом в музыке или архитектуре.

Я думаю, что этот ритм в биологии имеет большое значение для нас, работников искусств. Ритм возбуждения нервной системы. Согласитесь, что тут есть очень близкая нам вещь.

Я теперь понимаю, когда мы на репетициях подходим с ощущением ритма при разборке пьесы, при подходе к кускам пьесы. Мы, может быть, не можем оформить и осознать, что мы делаем, но, может быть, тут-то и зарождается ритм возбуждения нервной системы, без которого нам в нашем искусстве не обойтись никак.

Весь наш организм есть аппарат, воспринимающий те или иные раздражения от внешнего мира, который нас окружает, через нервную систему. Все впечатления идут от внешнего мира, который нас окружает, через нервную систему к центру сознания.

Следовательно, этот открытый ученым ритм возбуждения нервной системы является очень важной проблемой. Что я хочу этим сказать?

Вопрос о ритме – очень сложная вещь. Говорят о науке, говорят о лаборатории ритмологии. Нам в этом смысле, может быть, приходится и, может быть, нужно пользоваться ритмом в работе, но нужно либо поинтересоваться этой наукой, либо просто помнить, что мы ее не знаем, что мы только ощупью воспринимаем что-то необходимое в процессе нашей работы, осознаем, может быть, тот самый ритм возбуждения нервной системы, необходимый для творческого процесса.

Однако практически, я думаю, что не следует нам делать такой ошибки, когда мы ритмически подходим к разбивке кусков в роли. Нужно, чтобы мы не очень увлекались этим в таком смысле: «вынь да положь, изобрази мне ритм в первом куске, изобрази мне ритм во втором куске».

Я думаю, что все значение этого подхода с точки зрения ритма при разбивке на куски в том только и заключается, чтобы обозначить границу этих кусков, т.е. ощутить эти куски как элементы целого.

Все познание вещей идет от простейших понятий к сложнейшим. Вот это познание от элементов к целому, от анализа к синтезу нам, несомненно, поможет. От познания элементов может сложиться ощущение целого и затем обратно – от сознания целого будет происходить осознание частей и их соотношения.

В этом смысле я считаю необходимым и полезным пользоваться ритмом, но только пользоваться осторожно, так как эта наука оказалась чрезвычайно сложной. Я повторяю, что тут нужно действовать без особого насилия над актером, тут не должно быть «вынь да положь, выяви мне ритм в том или ином куске» чуть не с первых репетиций. Это будет механическое упрощенчество творческого процесса актера. Рапповский документ очень хорошо сказал об этом: «Игра актера – это длительный процесс человеческого поведения, состоящий из сложного комплекса разных элементов. В числе элементов есть и чисто механическая деятельность, и мускульные (автоматические) рефлексy. Но этим не исчерпывается игра актера. Эти рефлексy не самостоятельны, а строго подчинены задачам всего процесса поведения действующего лица. Игра актера, заключающий в себе классовый анализ образа, мышления, чувствования, действия, никаким механическим ритмам и закономерностям подчинена быть не может».

Еще вопрос о темпе работы. Рапповский документ говорит о темпе в связи с качеством. Он говорит, как я это назвал, о темпокачестве. Он говорит о качестве в темпе и о темпе в качестве.

Вообще очень важно в наше время учитывать темпы. Но тем не менее рапповский документ делает оговорку, что это отнюдь не снимает с работников искусства углубленной проработки: драматургом – пьесы и работниками театра – роли и спектакля.

Мы видим сцепление в единстве темпов и качества. В то же время рапповский документ говорит, что художник должен долго думать.

Таким образом, мы имеем оговорку в одну сторону и оговорку – в другую сторону. Не значит, что художник должен долго думать и не значит, что он должен снижать глубокую проработку.

В книжке «Ленин об искусстве» я прочел такую вещь: «В вопросах культуры торопливость и размахистость вреднее всего. Это многим из наших литераторов-коммунистов следовало бы намотать на ус».

Никак нельзя, конечно, думать и подозревать, что Ленин говорил о снижении темпов, но меня лично заинтересовало, какая же мысль заложена у Ленина в этой фразе. Ведь мысль, несомненно, есть – Ленин не может сказать без мысли. Нам нужно серьезно осознать пропорцию темпов и качества, памятуя, что торопливость и размахистость, т.е. как бы некоторые перегибы, оказываются вредными в вопросах культуры, как говорил Ленин. А мы, несомненно, являемся работниками культурного фронта. Я призываю сам себя к осознанию вопроса о какой-то пропорции между темпом и качеством в области культуры. Очевидно, нарушение или соблюдение этой пропорции тоже сказывается на повышении или понижении качества работы.

Наконец, я хочу сказать о своем понимании некоторых вопросов, чтобы не было никаких споров и недоразумений и, может быть, даже упреков в отношении меня, когда я, как старый работник нашего театра, иногда разговариваю с отдельными товарищами и с нашим директором о художественной общественности в нашем театре. Это вопрос, связанный с вопросом единоначалия. Я неоднократно говорил о том, что нам необходимо единоначалие, что нам необходимо право «вето». Никто в здравом уме на этот принцип современности не посягает. Вопрос художественной общественности в нашей художественной работе является тоже очень важным и необходимым вопросом. Разве не есть художественная общественность то, что мы с вами сейчас делаем? Конечно, есть. Запоздала она? Утверждаю – запоздала. Никого не хочу упрекать, никого не хочу винить, а только хочу выразить свое болезненное отношение к этому вопросу, болезненное, потому что я считаю необходимой эту художественную общественность в театре, а фактически ее как будто бы и не было.

У нас есть сейчас великолепная профсоюзная общественность. По этой линии мы получили красное знамя. Я ставлю вопрос – может быть, в самой профсоюзной общественности есть в то же время и художественная общественность? Может быть, функции профсоюзной общественности должна взять на себя художественная общественность? Так или иначе, но эта общественность должна быть.

Если по линии профсоюзной общественности мы занимаемся проработкой всевозможных вопросов, вплоть до того, в какую краску красить стены нашего театра и как его украсить, то тем более должна быть общественность в вопросах художественной работы. И вот то, что мы сейчас делаем, есть художественная общественность. Я только констатирую то, как я понимаю принцип единоначалия и как я понимаю при этом необходимость художественной общественности. В какой мере, в какой пропорции, в каких деталях должна выражаться эта художественная общественность – это другой вопрос. Я только констатирую необходимость проработки художественных вопросов, необходимость художественной общественности.

Недавно у нас возбуждался вопрос о загрузке, перезагрузке, недогрузке актера и проч. Вопрос очень важный. Это вопрос использования художественной рабочей силы, связанный с ростом актеров, связанный с умиранием недогруженных в течение многих лет актеров, вопрос о количестве и вопрос о качестве нагрузки. Во что это упирается? В вопрос распределения рабочей силы, как теперь говорится, а по-нашему, театральному, в вопрос распределения ролей, распределения режиссуры.

У нас есть сектор кадров, который, естественно, в первую голову должен позаботиться о нагрузке, о росте и развитии этих кадров. Ведь это упирается в получение работы, в распределение ролей.

Я спрашиваю, имеет ли сектор кадров к этому отношению и должен ли он практически иметь к этому делу отношение или не должен? Я считаю, что должен. Если не сектор кадров, то какой-нибудь другой институт, но, во всяком случае, кто-то должен этим вопросом заниматься, кто-то должен следить за этим, должен помогать в этом вопросе руководству и единоначалию.

Я считаю это также вопросом, относящимся к художественной общественности.

Чтобы закончить свой доклад, я хочу сказать о своем основном самочувствии в данный период.

Как я уже говорил, это все-таки вопрос не только общей реконструкции театра, но это вопрос моего основного самочувствия, моей собственной реконструкции. Сейчас я сам нахожусь в стадии реконструкции. Это – этап, возникающий естественно-исторически, это – этап, в котором сталкиваются опыт прошлого с требованиями и задачами настоящего и будущего.

Я думаю, что в отношении каждого работника нашего театра этот вопрос в той или иной степени стоит или будет поставлен самой действительностью.

Кто же может привести нас к единству? Мы сейчас выполняем основную задачу – выработку основ метода МХТ 2 – главным образом, т.е. того единства, того практического и теоретического оружия, с которым мы в дальнейшем будем работать. Я думаю, что только сама современная действительность, только наша реконструкция может привести нас к единству. (*Аплудисменты.*)

Протокол Заседания производственного совещания актерского цеха ГМХТ 2

от 7 января 1933 г.¹⁷⁰.

Председатель – т. Афонин¹⁷¹.

Секретарь – т. Новский¹⁷².

Т. Новицкий¹⁷³. Задача сегодняшнего выступления заключается в изложении точки зрения сектора искусств на творческие пути МХТ 2-го. И эта задача требует серьезного обмена мнений для того, чтобы театр знал, чего хочет сектор искусств от МХТ 2-го. Доклад этот не будет единственным, и мы будем часто встречаться по вопросам конкретного творческого материала, т.е. по постановкам театра.

Сегодня, говоря о постановках МХТ 2-го, я должен отметить, что этот театр самый интересный, как самый яркий и самый сложный из ряда советских театров.

Под каким влиянием сложился МХТ 2-й? Своим возникновением он обязан творческой и многогранной системе К.С.Станиславского¹⁷⁴, громадного мастера театрального искусства. Что получил театр от этой системы? Что он вообрал в себя? Прежде всего высокую этику актерского мастерства. Она заключается не только в творческой дисциплине, но и в уничтожении актерской личности в материале. Он принял также полноценную психологическую характеристику сценического образа. Здесь, конечно, могут быть разногласия, но самый принцип является верным и усвоен МХТ 2-м. С ним связан глубокий психологический анализ.

Затем искренность и правдивость в разработке сценического образа. Далее – он усвоил благородное неумение приспособляться. Не идти на компромисс со своей художественной совестью. Это самая положительная черта, когда театр отвергает вульгаризацию, попытки приспособленчества. Это самое важное для эпохи пролетарского искусства. Эпоха пролетарской революции чужда приспособленчеству и вульгаризации.

Если отцом ГМХТ 2-го является К.С.Станиславский, то с другой стороны Сулержицкий и Вахтангов оказали очень важное влияние на МХТ 2-го.

К сожалению, это не полный доклад и здесь я не могу развить подробно свои тезисы, потому что это потребовало бы большего времени. Сулержицкий для этого театра сыграл роль громадную. В первые годы существования студии влияние его было безгранично. Кроме того что Сулержицкий был большим художником, он был также и крупным мыслителем. Правда, влияние его было не всегда положительным. Он передал театру абстрактный интеллигентский гуманизм, стремление морального оправдания человека, и человека страдающего. Точка зрения христианской морали, а также влияние и толстовства. Далее, он привил театру мистическое понимание искусства, которое приближает художника к потустороннему миру в противовес миру действительному. Этот особый сценический мир, который наполнен образами громадной символической силы, которые вводили художника к высшим достижениям, конечно, не означает, что роль и влияние Сулержицкого являются минусом для МХТ 2-го. Все перечисленные выше качества театра (этика актерского мастерства, глубинный психологический анализ, искренность и правдивость в разработке сценического образа, благородное неумение приспособляться) – все это смягчило влияние Сулержицкого. Роль Сулержицкого способствовала воспитанию художников.

Рядом с влиянием Сулержицкого шло влияние Вахтангова. Конечно, каждый художник слагается под чьим-нибудь влиянием, и личность Вахтангова сложилась под влиянием Станиславского и Сулержицкого. Но у Вахтангова имеются и чисто вахтанговские стороны работы. От Вахтангова театр получил:

1. Обостренную чуткость к форме, чувство четкости формы спектакля, ненависть к бесформенности и бесстильности, стремление к яркости и свежести формы роли отдельного образа и спектакля в целом.

2. Требование активного творческого отношения актера к драматургическому материалу. Вахтангов иногда злоупотреблял термином, говоря, что актер играет не только образ, но и отношение свое к образу. Ту действительность, которую актер изучает, он переносил на сцену.

3. Способность к гротесковой и иронической подаче образа.

4. Глубочайшую чуткость театра к современности. Театр всегда признавал, что он должен отражать эпоху, что он должен решать обостренные вопросы современности даже в столкновениях с представителями современности.

5. Постоянную ненависть к художественному натурализму, нежелание заниматься «бытовщиной». Стремление к четкости, преувеличенной характеристике. Эти черты устанавливают черты, отличные от МХТ 1-го.

С одной стороны, МХТ 2-й получил основные элементы от К.С.Станиславского, с другой, он углубил эти черты под влиянием Сулержицкого и, в-третьих, под влиянием Вахтангова нашел свои черты, дающие ему особое место, оторвав его от ортодоксального МХТа.

Эти влияния усвоены МХТ 2-м глубоко органически и с боем.

Если бы изучить все спектакли, все архивные материалы и мемуары, то можно было бы сделать вывод, что театр имел свои стремления и требования к учителям и к эпохе. Это трудный путь, и это обуславливает трудности роста. Театр столкнулся с влиянием не только учителей, но и с эпохой. И пока еще театр этот не вышел из состязания с эпохой. Театр не только усваивает эпоху, но как художник воздействует на эпоху.

Теперь для МХТ 2-го наступает период овладения пролетарским материалом мирозозерцания. Этот период можно усвоить по линии приспособленчества и вулгаризации. Но это не нужно. Не нужно это освоение по азбуке диалектического материализма. Перестройка должна пройти внутри сложным путем. Позиция диалектического материализма должна быть завоевана с боем, в сомнениях, в боях.

Теперь для театра задача освободиться от былых аполитичных настроений, от своей внутренней замкнутости, от зловещей фантастики, от мистики, от скептического настроения.

В некоторых спектаклях отразился скептицизм. От него надо освободиться. Когда не видишь и не осознаешь перспективы, то проникаешь интеллигентским скептицизмом, с чем связаны мрачные тона некоторых спектаклей. Театр преодолевает это. У театра есть жизнерадостность, ее надо использовать. МХТ 2 выходит с боем на дорогу социалистического театра, и такой театр надо приветствовать.

Первые спектакли МХТ 2-го были насыщены предельным психологическим индивидуализмом («Гибель 'Надежды'», «Праздник мира»).

Первые спектакли в годы Октябрьской революции проникнуты огромной трагической скорбью. Театр мужал, боролся с эпохой («Эрик XIV», «Человек, который смеется», «Гамлет»). Это все темы трагической

обреченности. В «Человеке» – ненужность отдельного человеческого существа, в «Гамлете» – призрачность человеческого существования.

Исторические спектакли театра проникнуты глубоким скептицизмом к массам («Смерть Грозного», «Петр I»). Конечно, многое зависит от автора, но театр ответствен за выбор драматургического материала. «Смерть Грозного» – это блестящий материал, но это злостный политический памфлет, проникнутый социальным скептицизмом. Эти элементы надо выравнять.

Но театр, показывая эти спектакли, сумел показать веселую народную игру, затейливое празднество балагана, игровую насмешку, созданную от избытка жизненных сил («Блоха»).

Жизнерадостная зарядка МХТ 2-го сильнее скептицизма и скорбных тонов театра. Театр постепенно начал постигать то, что несет с собой пролетарская культура, т.е. творческую свободу. Театр обнаружил способность к политической актуальной тематике. Но надо уметь раскрыть тему.

Театр много сделал для развития кадров.

Театр обнаружил органическое и глубокое освоение эпохи.

Благородная способность этого театра не идти на компромисс, величайшая искренность могут дать максимальный результат, если театр займется действительностью жизненной правды, т.е. производством жизни.

Он не должен поступаться ничем ценным, что он имеет. Он должен сохранить свое особое лицо, т.е. враждебность к художественному натурализму, великолепный дар создания образов в гротеске, создавать высокие комедии и трагические фарсы глубочайшей искренности.

Это театр должен углубить и развить, что сделает театр оригинальным и величайшим нашей эпохи.

Неспособность к компромиссам и приспособленчеству подвергается испытаниям – это когда театр снижает качество материала, чего он делать отнюдь не должен. И театр в этом отношении сделал ошибки, и эти ошибки надо осудить с точки зрения развития театра.

Если театр обладает такими качествами, то репертуар его должен быть особо высокого сорта.

Во МХТ 2-м коллектив большого мастерства и целый ряд актеров индивидуальных и оригинальных. Если в театре имеются актеры крупных и оригинальных дарований, то они заслуживают, чтобы о них позаботились и их охранили.

В вашем театре имеется такой художник с даром беспощадной иронии и разоблачения образа – это С.Г.Бирман. Художник лирического темперамента – С.В.Гиацинтова, ряд мастеров крупного масштаба – Чебан, Готовцев, Сушкевич, Берсенов и т.д. и т.д. Пусть не обижаются те, кого я не назвал. Это все крупные мастера, надо уметь их ценить, надо, чтобы эти мастера не пострадали от соприкосновения с эпохой. Наша эпоха может заглушить творческие возможности отдельных мастеров, если это бывает такое заглушение, то это надо принимать как «накладные расходы».

Если мы имеем такие отдельные крупные индивидуальности, если имеем дело с таким сложным историческим развитием театра, то мы должны учесть эти особенности, чтобы вместе с театром облегчить рост и развитие театра [актера?].

Мы обязаны знать особенности путей развития такого крупного художественного органа. Т. Ленин требовал всяческих забот к специалистам всех родов, даже к враждебно настроенным элементам. Каждая прослойка интеллигенции приходит своим путем к социалистическому росту. Мы должны понять все трудности, которые неизбежны, через которые театр идет к высоким достижениям.

Надо поэтому отметить коллективную работу, этот сложный и сыгравший оркестр. Не Станиславский строил этот театр и не Сулержицкий, и не Вахтангов – они только влияли. Если отмечать влияние М.А.Чехова в течение нескольких лет на этом театре, этого величайшего актера нашей эпохи, – то он тоже не строил этот театр.

Этот театр рос благодаря творческой активности коллектива. Это ставит театр в особое положение. Коллектив сильнее отдельной личности.

В последние годы создалось некоторое противопоставление тех, кто создавал театр, к середняку и молодняку. Это неизбежная борьба. Здесь происходит соревнование и борьба, но она должна принять форму сотрудничества. Противопоставление стариков с поздними призывами – вредно и не в пользу театра.

В вашем театре есть актеры, являющиеся единственными мастерами советского театра, и вот такие единственные большие мастера имеют большие права и большую ответственность. Но это не значит, что только они заинтересованы в судьбах театра, середняк и молодняк тоже должен быть пригнан к решению судеб театра, и каждый из вас ответствен постольку, поскольку он выражает творческое лицо театра.

МХТ 2 сумеет, несмотря на все колебания последних лет, выйти на широкую дорогу художественной социалистической стройки.

Этот театр не может не победить и быть самым сложным, самым интересным и самым плодотворным из советских театров.

Т. Афонин предлагает высказываться или задавать вопросы.

Т. ЧЕБАН. Предлагает вопрос: 1. Как определить отличительные черты МХТ 2 и МХТ 1-го и театра Вахтангова. 2. Как понимать политический памфлет в «Смерти Грозного», в чем он заключается, т.к. режиссеры, когда ставили этот спектакль, им и в голову не приходила такая мысль.

Т. Гуров¹⁷⁵. Мы всегда слышали от Б.М.Сушкевича о том громадном влиянии, какое имел Вахтангов на наш театр, а в докладе мы слышим иное.

Т. Гиацинтова. Каким хотят видеть в Наркомпросе наш репертуар. Что более выразительного считается для нашего театра.

Т. Фотиев¹⁷⁶. Каким образом театр будет развиваться дальше. Как будут развиваться кадры.

Т. Смирнов¹⁷⁷. Есть ли более широкие границы для репертуара нашего театра, или только комедия и трагический фарс.

Т. Козубский¹⁷⁸. Почему такой высококачественный коллектив имеет отчужденность от театра. Организация студии, школы, чтобы передать опыт.

Т. Новицкий отвечает. С предельной четкостью ответить Чебану нельзя. Некоторые спектакли вашего театра невозможны на сцене МХТ 1. Например, «Блоха» невозможна. Ваш театр более романтический театр. Это стремление к максимально художественному обобщению. Никакого натурализма, неспособность считаться с конкретными фактами сегодняшнего дня. Это отличает МХТ 2 от мхатовской системы.

Труднее найти грань между вами и вахтанговцами. Некоторые спектакли возможны и у вас, и у них. МХТ 2 более свободен от эстетизма при предельной четкости формы. Холодные, вычурные спектакли в этом театре невозможны. Но все же вы очень близки друг к другу. Недаром спектакли ваши идут у них, и обратно¹⁷⁹.

В чем вижу политический памфлет «Смерти Грозного». Это по замыслу автора. Памфлет показан в том, что спасение государства заключается в аристократии. Автором эта пьеса замыслена как злостный политический памфлет. Режиссерски это не обезврежено. Режиссер не дал отпора¹⁸⁰.

Ответ на 3-й вопрос. Конечно, не только комедии и трагические фарсы. Это трудный вопрос. Но жанровый предел должен быть. МХТ 2 не подпишется под жанром Камерного театра. Да.

Комедии, которые глубоко вскрывают подоплеку социальных условий, комедии, которые разоблачают нравы, с уклоном в сторону памфлета. И здесь у театра могут быть громадные достижения.

Проблема трагедии едва ли возможна. Помнится, «Орестея» провалилась¹⁸¹. Вообще трагедия для МХТа очень трудна. «Каин» в МХТ 1 тоже провалился¹⁸². Трагедия требует особых сил.

Конечно, кроме высокой сатирической комедии, трагического фарса театр должен ставить социальную драму. Каждый театр должен решить вопрос о своих жанрах. Вопрос не о тематике, а о жанрах, о стилях, о максимуме четкости стилистики своей физиономии.

Теперь на вопрос о методах подготовки кадров. Несмотря на то, что ряд других театров имеет ряд заслуг перед пролетарской аудиторией, чем МХТ 2, тем не менее этот театр один из самых интересных и нужных театров. Вопрос о студии при МХТ 2 должен быть разрешен. Этот театр должен иметь свою собственную студию.

Т. Бутурлин¹⁸³. Середняк и молодежь поставлен в очень тяжелые условия: ему негде почерпать накопленные старшими товарищами знания. Попытки театра были в этом направлении, но они все разбиваются об один вопрос: помещение. У нас нет помещения.

Т. Бирман поддерживает т. Бутурлина. Простой факт, что у нас не имеется такой второй комнаты для работы. Мы задавлены недостатком

нескольких саженей площади. Если нам хотят помочь, а мы видим, что этого хотят, нужно, чтобы у нас было необходимое помещение для работы.

Т. БЕРСЕНЕВ. Дирекция все время думает о расширении помещения, и я на днях готовлю всем подарок – мужскую уборную для публики около буфета переводим вниз, а на ее месте будет помещение для репетиций.

Т. ЮРЕНЕВА¹⁸⁴. Должен ли театр добиваться новых форм своего метода, или должен довольствоваться уже добытыми.

Т. АФОНИН. Предлагая высказываться, отмечает: это заседание очень важно для истории нашего театра. Оно совпадает с совершеннолетием нашего театра (20-летний юбилей). Мы не привыкли к встречам с Наркомпросом. Отсюда некоторая застенчивость в речах и вопросах. Жаль, что Наркомпрос пришел разговаривать к нам только теперь. Если бы он приходил раньше, мы избежали бы многих ошибок, какие были. Этот упрек все-таки надо поставить Наркомпросу. Может быть, надо наметить темы наших будущих встреч.

Т. ШИЛОВЦЕВ¹⁸⁵. У нас не было противопоставления стариков к середнякам и молодежи. Но вопрос о кадрах не урегулирован.

Т. ЧЕБАН. В каком этапе находится наш театр в отношении оформления метода. Накопили ли мы с точки зрения Наркомпроса багаж за 20 лет. И надо ли искать новое или довольствоваться старым.

Т. АФОНИН. Из встречи с Наркомпросом в декабре прозвучала мысль, как предостережение, что мы оторвались от первоисточника Станиславского и что время это осознать и вернуть себя к основному стержню.

Т. НОВИЦКИЙ. Подготовка к творческой смене это вопрос будущего театра. Это не только вопрос подготовки кадров. Единственная форма – это студийные занятия. Тогда, несомненно, разрешатся бытовые внутренние разногласия. Итак, вопрос о помещении. Надо иметь малую сцену и помещение для репетиций и серьезных художественных работ. Надо иметь ряд кабинетов и лабораторий. Ваша обстановка жалкая. Надо строить новый театр. Надо разрешить спор с Большим театром¹⁸⁶. Единственное решение в вопросе о кадрах – студийная работа.

В ответ на вопросы гг. Юреновой и Чебана, должен ли театр встать на путь эксперимента? Это театр не экспериментальный, как театр Мейерхольда. Ваш театр – театр исканий. Это означает также, что театр должен подвести итоги за 20 лет и сделать выводы характера методологического. Это театр не делает. Вам надо двигаться дальше, и обязательно. Нужна глубокая творческая дискуссия, которая отметит все творческие пути, необходимые для воспитания молодого поколения театра. Эта работа характера аналитического. Она предполагает глубокие творческие искания. Что касается тематики ближайших бесед?

1. Ваша Дирекция, Художественная коллегия, весь коллектив должны проработать ряд тем, поставленных на вопросы актуальности.

2. Серьезная идейная проработка техники, формы каждого спектакля всем коллективом.

3. Ряд отдельных выступлений по актуальным вопросам, например – как в своей среде не отозваться, не отметить юбилей К.С.Станиславского. Или как в театре, в таком, как ваш, не отметить 50-летие со дня смерти Вагнера, большого художника, поставившего ряд вопросов сцены, не разрешенных до сего дня. Каждый театр должен развивать около себя большие вопросы искусства, приглашая художников, литераторов, знатоков по искусству и по литературе. Необходимо продумать план работ, тем. Это все проломит внутреннюю замкнутость театра.

4. Проработка репертуарно-тематического плана. Какие темы предъявлять к драматургии и драматургам. Надо определить свое отношение к классическому репертуару. Надо определить отношение к современному западноевропейскому репертуару. Определить отношение к современному советскому репертуару. Такой план должен быть проработан дирекцией, репертуарно-литературной коллегией и затем спущен в массы.

Вопрос об отрыве от Станиславского. У вас очень крепкая связь с самим Константином Сергеевичем, но МХТ 2 не должен относиться эпигонски к МХТ 1-му. МХТ 2 должен иметь свое лицо. Свое оригинальное место, чтобы дать возможно более нового для искусства и театра.

Преданность к традициям и к [системе] Станиславского является не эпигонской.

Т. Бирман. Хотелось бы встретиться с Наркомпросом и сектором искусств в наших новых спектаклях. Мне представляется – мы как дерево, у которого обрубили ветви. Остался ствол и корни. Необходимо тесное сотрудничество с Наркомпросом.

Т. Новицкий. Две наши встречи в Наркомпросе и моя эта сегодняшняя беседа с вами – это уже конкретная совместная работа в театре. Мы [Вы?] и они – театр и органы советской власти. Это одна и та же колонна. Это зависит не только от Наркомпроса, сектора искусств, но и от вас. Вы должны уметь предъявлять требования к Наркомпросу и уметь сделать так, чтобы эти требования исполнялись.

Председатель: /Афонин/

Секретарь: /Новский/

ЗАСЕДАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОЛЛЕГИИ¹⁸⁷.

28 октября 1933 г.

Председательствует Александров.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Слово имеет О.С.Литовский.

Литовский¹⁸⁸. Товарищи, наша встреча родилась из одного моего разговора с тов. Берсеневым весной прошлого года. И.Н. говорил со мной относительно того, что, может быть, было бы не вредно поделиться целым рядом соображений относительно методов и путей Художественного театра 2. Тогда этот вопрос был сугубо актуален, потому что был целый ряд обстоятельств и причин, вам известных более, чем мне. Все эти вопросы ставились очень остро. Они неизбежно вырастали из целой системы отношений, сложившихся в театре¹⁸⁹. Сейчас в более спокойной обстановке он стоит менее остро в смысле своего содержания, но по фор-

ме своей нельзя сказать, что так обстоит все спокойно, что не следует побеседовать на эти темы.

Конечно, наша беседа не носит никакого официозного или официального характера. Я прошу принять этот разговор как разговор друга, как разговор со стороны человека, который болеет, интересуется судьбами театра, за которым он давно следит, а с другой стороны, и вам, может быть, не безразлично послушать мнение со стороны. Это будут несколько разбросанных, может быть, в достаточной мере необоснованных мыслей, которые у меня имеются по поводу вашего театра и его дальнейших путей развития. Меньше всего то, что я буду говорить, будет носить характер какого бы то ни было доклада. Это – размышление вслух со свойственной такому жанру разорванностью и перескакиванием с предмета на предмет, вне какой бы то ни было логической последовательности. Так и примите. После этого предисловия можно приступить к самому разговору. Разговор у нас с И.Н. начался с вопроса относительно людей и кончился большими принципиальными вопросами о том, что, может быть, в самом творчестве театра, по сравнению с тем, что было в прошлом году, и произошло много нового, то все же есть еще некоторые моменты неясности, которые мешают ему держать такие темпы, какие бы театр хотел. Это прежде всего неясности в творческо-художественной линии театра.

Сказать по правде, мы в Москве почти не можем назвать театра, относительно которого мы могли бы сказать: вот театр, который нашел себя, нашел творческие методы, если не считать «диалектического материализма», которым сопровождали в прошлом году любую тематику, но это очень мало о чем говорило. Ни один театр не может сказать, что он нашел свою полочку в общей системе борьбы за социалистический реализм. Даже такой театр, как 1-й Художественный, тоже этого сказать не может. Из тех постановок, которые он осуществил в последние годы, можно сделать вывод, что даже такой театр, как 1-й Художественный, с такими твердыми, определенными традициями, стоящий на таких традициях, с которых очень трудно свернуть, тоже находится, если судить по его постановкам, в состоянии некоторой творческой растерянности. Достаточно проиллюстрировать это такими спектаклями, как, например, спектакль «Таланты и поклонники» и спектакль «В людях»¹⁹⁰. Я не буду говорить об этих спектаклях, я привожу их как пример, но вы, может быть, поймете меня без достаточного анализа, что эти спектакли, само собой разумеется, говорят о том, что богатейшая театральная культура Художественного театра, его художественный стиль, целиком укладывающийся в то, что мы понимаем под словом реализм (я не говорю еще реализм социалистический), сейчас претерпевает какие-то мучительные изменения. «Таланты и поклонники» – реалистический спектакль? Этот вопрос для меня встает не абстрактно, не схоластически. Если «Таланты и поклонники» реалистический спектакль, то «В людях» – тоже реалистический спектакль.

Очевидно, иного качества реализм в спектакле «В людях» и спектакле «Таланты и поклонники». По моему глубокому убеждению, «В

людях» – реалистический спектакль, а «Таланты и поклонники» – не реалистический спектакль. Для меня очень важно установить, что такое реализм в нашем понимании. Может ли быть реализм только на сцене, ежели нет ощущения реализма у зрителей. Ощущения современного зрителя несколько иные, чем ощущения зрителя и аудитории 25–30 лет тому назад. Для современного зрителя вполне реальна стратосфера и рядовая пуговица из Москвошвея. Для него и то, и другое реально, для него реален ДнепрогЭС и в будущем совершенно невероятные, огромные станции, но для него реален и вопрос о тесноте московских трамваев. Мы умеем укладывать в своем реализме то, что раньше называли романтикой или мечтой. Когда мы строили Волховстрой, могли ли мы думать, что будем строить ДнепрогЭС. Этим отличается наше время. И в понятие реализма вкладывается величайшего романтического напряжения мечта, которая завтра же становится реальностью, и самыми мелкими будничными бытовыми вещами. Таким мы ощущаем реализм, и я думаю, что когда зритель с такими ощущениями смотрит спектакль «Таланты и поклонники», он находит, что спектакль не реалистичен. Как бы театр ни давал Мелузова, но этот Мелузов для меня не реален. Для меня реален Великатов, для меня реальны совершенно другие фигуры. То, что вы показываете мне, для меня не реально. Здесь и зарыта проблема реалистического [социалистического?] реализма.

Я не буду останавливаться на том, о чем много писали, о чем я сам написал в «Правде»¹⁹¹. Нет такого театра, который бы сказал (даже такой трудный для реализма театр, как Камерный), что он не стремится к реализму. Мы все знаем достоинства Камерного театра, но он, конечно, трудный театр для реализма. Встает такой вопрос: может быть новая уравниловка, новая обезличка, новая нивелировка, от которой мы так страдали в прошлые годы. Эта опасность реальна. Если не включать в понятие реализма обыкновенное, школьное представление, если мы пытаемся реализовать направление реализма, как я пробовал его бегло расшифровать, т.е. направление огромного диапазона, в которое вкладываются всевозможные стили, то, конечно, такой реализм дает возможность существования самым разнообразным театрам. Короче говоря, социалистический реализм вполне допускает, и я скажу больше того, предполагает крупнейшее разнообразие стили, иначе это не будет социалистический реализм, это будет ползучий эмпиризм, бытовизм и т.д., это будет рядовой буржуазный реализм. Это – очень важно установить.

Теперь ставится вопрос, в каком месте направления, а мы будем считать направлением социалистический реализм, находится ваш театр. Он реалистичен. Это бесспорно. В истории вашего театра были замечательные подъемы и большие провалы. Я не буду говорить о политических предпосылках этих провалов, о политических причинах неудач, которые имели место. Конечно, были и политические причины, но кроме того, несомненно, были и причины художественного порядка. Внимательный наблюдатель все время чувствовал в театре какие-то две струи. Я дол-

жен сказать, что эти две струи чувствуются не только в вашем театре. Они чувствуются во всех театрах. Эти две струи чувствуются в театре Вахтангова. Для меня, по крайней мере, они видны очень ярко. Эти две струи борются в одном и том же спектакле в системе показа и т.д. Если грубо говорить, то по моим наблюдениям одна струя заключается в углублении и внутренней разработке образа, а вторая струя в чем-то внешнем, исключительно в режиссерской разработке спектакля, причем иногда с некоторым ущербом для актера. Эти две струи были у вас все время. Их можно проследить за все время существования вашего театра даже на конкретных спектаклях. Я не могу углубиться в глубь времен, но вспоминаю такие недавние спектакли, как «Дело чести», там были известные противоречия между фигурой Игната Орды и между тем, как он был представлен на сцене. Для меня тогда вставал мучительный вопрос, как перед политиком и т.д., действительно ли были эти две струи и не есть ли это кажущееся противопоставление, увлечение идеологией той или иной струи. Я пришел к убеждению, что это две вполне совместимые струи, и для вашего театра и для меня обязательно одно. Мне кажется, что МХАТ 2-й в отличие от всякого другого театра должен обязательно совместить эти две струи. Для меня совершенно несомненно, что режиссеру принадлежит роль организатора и командира в спектакле за счет, может быть, известного уменьшения роли актера и глубины разработки образа. Это в какой-то мере намечает особый путь для МХАТ 2, который отличен от МХАТа 1. Для всех из нас, в общем, ясна будущность вашего театра. Конечно, в вашей основе – МХАТ, отрешиваться и уходить от него было бы просто нигилизмом. Конечно, ваша основа это то, что вы получили в системе Станиславского. Это совершенно бесспорно. Но совершенно несомненно также и то, что вы, как второе поколение МХАТа, глядя на него сейчас со стороны, можете легче видеть его ошибки и поправлять их. Я скажу даже так, что вы должны высоко держать знамя МХАТа, но это возможно лишь при поправке на современные ощущения, на современные восприятия. Для меня ясно то, что реализм сегодняшнего дня и реализм 10–30 лет тому назад – это понятия разные. Это очень легко видеть на таком вопросе, как вопрос о роли режиссера и о роли постановщика. Если даже не знать внутренних споров театра, а просто смотреть спектакль один за другим, то можно прийти к выводу, для нас удивительному, что, в сущности говоря, роль режиссера в Художественном театре СССР отходит все более и более на задний план. Если смотреть спектакли «Мертвые души», «Таланты и поклонники», для меня, не очень большого старика, но который помнит все-таки старые спектакли МХАТ, поразительна такая вещь. Скажем грубо, а где же хваленое сквозное действие МХАТа, а где же ансамбль – немаловажная вещь? Ведь это было именно тем, с чего Художественный театр начал бунт против старого театра. В «Талантах и поклонниках» такое различное исполнение, что трудно себе представить, как это укладывается в рамках одного спектакля. Я не могу примирить рядом Бакина – Прудкина и Качалова¹⁹². Этот прекрасный ак-

тер играет нечто среднее между Леммом из «Дворянского гнезда» и старым барином. Это никак не увязывается. Здесь нет единого ансамбля¹⁹³. Я глубоко чувствую, что между ними не могут быть взаимоотношения, как между любимой и любимым человеком. Между ними могут быть отношения сострадания. Спектакль разворачивается таким образом, что трактовка, по-моему, является неправильной и есть какой-то художественный порок. Режиссер, который поставил «Мертвые души», тоже как-то отходит на задний план, дает разыгрываться действию так, как оно хочет. Все через актера – решительно все. Я уже не говорю, что если даже углублять всю эту историю, то можно прийти к старому положению и к отрицанию театра. Таким образом, вы должны выправить систему Станиславского. Несомненно, вы должны сделать сцену и театр ярким. Необходимо выправить ту систему, которая лежит в основе актерского воспитания. Вот проблема, которая перед вами стоит и которую вы отлично знаете. Эта проблема привела меня к выводу, что эти две струи не противоречивы, и они не должны друг другу противостоять. Вот здесь лежит путь вашего театра.

Можно тут же сказать, чем же вы будете тогда отличаться от театра Вахтангова, в основе которого тоже есть две струи. У них тоже борется представитель Вахтангова со старым Станиславским. Это тоже можно видеть по отдельным постановкам. Конечно, Симонов это совершенно не то, что Захава. Конечно, эта проблема стоит перед всеми нашими театрами, в том числе и перед вашим театром. Вопрос этот поставлен был Коном, но он должен быть поставлен со всей остротой. Театры могут и должны различаться между собой по своей художественной, творческой линии. Но художественная, творческая линия читается не абстрактно, а на репертуаре. Следовательно, театры должны отличаться между собой и по жанру. Такого самоопределения театра по жанру у нас еще нет. Если мы добились такого успеха, что у нас в каждом театре не идет «одна и та же пьеса», как шутили в Москве 3–4 года тому назад, то все-таки по жанру, в конечном счете, все театры очень похожи. Даже в отборе классиков театры идут по одним и тем же путям. Я считаю, что мастерство коллектива требует даже в отношении постановки классиков специальных пьес. Это мое глубокое убеждение. Может быть, я ошибаюсь, но это ощущение основано на эмпирических наблюдениях за ряд лет. Я видел все ваши спектакли, я превосхожу в этом отношении многих актеров вашего театра, которые всех спектаклей вашего театра не видели. У меня накопился целый ряд впечатлений. Вам, несомненно, легче играть классиков романтических – Шекспира, чем классиков бытовых. Это более соответствует актерской индивидуальности вашего коллектива. Вы как раз пробуете Островского. В этом году у вас идет «Последняя жертва»¹⁹⁴. Очень любопытно, как у вас зазвучит Островский. Где, в каком месте вы покажете новые пути того, как нужно трактовать Островского. Для меня это эксперимент. Я наверное знаю, что Островский у вас будет звучать совершенно по-новому.

Таким образом, второй вопрос, это вопрос репертуара. Здесь мы сталкиваемся с границами сегодняшнего дня. Надо сказать, что насчет современного репертуара в этом году не очень гладко обстоит. Есть прекрасная пьеса Афиногенова «Семья Ивановых», и как будто больше ничего. Есть пьеса Амаглобели, но пока это еще не реальная пьеса¹⁹⁵. Вы помните, что в прошлом году театр Вахтангова все время говорил от-носительно пьесы Бабеля, а я утверждал, что этой пьесы не существует. Бабель еще должен был продумать целый ряд проблем. И действительно, после четырехлетних обещаний и перезаключений договоров театр убедился в том, что эта пьеса существует¹⁹⁶. Что касается пьесы Олеси, о которой все говорят и даже рассказывают содержание, то я убежден, что ее нет¹⁹⁷. Таким образом, реальной является пьеса «Семья Ивановых» Афиногенова¹⁹⁸. Пьеса хорошая. Мне известно, что вы над ней работаете. Мне известно и то, что вы автору даете очень много нового и ценного. Ваше умение работать с авторами известно всей драматической Москве, и в том числе и мне. Можно сказать, что вы с автором сочиняете новую пьесу. Так, например, это имело место в отношении пьесы «Земля и небо» Тур. Это авторы, конечно, чувствуют и понимают.

Я не могу делать какого-нибудь вывода или даже чего-нибудь сколько-нибудь похожего на вывод, что вот-де МХТ 2 решил сделать ставку на классиков. Это, конечно, было бы неправильно. Это было бы неверно потому, что классики, не провеянные светом современности, не будут в наших условиях классиками. В отношении классиков проблема современного социалистического реализма стоит так же остро, как и для современных пьес. Я утверждаю, что наши попытки ставить классиков на нашей сцене приводят к должным результатам только тогда, когда они приходят через «естественное осовременивание». Что я под этим понимаю – длительный этап прохождения через советские пьесы. Я нисколько не сомневаюсь, что артист, сыгравший 10 советских ролей, не может играть классическую роль так же, как он играл эту классическую роль до того, как играл советские роли, даже если не будет никаких режиссерских ухищрений. Даже с этой точки зрения игра современных пьес имеет грандиозное значение. На этом я бы считал очень необходимым фиксировать внимание особенно вашего театра. Почему особенно вашего театра. Мне кажется, когда я вспоминаю ваш репертуар, что у вас нет больших советских накоплений советского репертуара, т.е. того, что осталось от репертуара на сегодняшний день. Давайте перечислим советские пьесы, которые у вас были: «Фрол Севастьянов», «Евграф – искатель приключений», «Чудак», «Дело чести», «Светите, звезды», «Неблагодарная роль», «Земля и небо», «Закат», «Суд», «Семья Ивановых»¹⁹⁹. Какие же спектакли можно причислить к тем, которые дали известное накопление? Это «Евграф – искатель приключений», «Чудак», «Светите, звезды», «Суд». Таким образом, 4 спектакля являются накоплением. Эти спектакли я считаю значительным этапом в жизни театра. Е.В. [?] говорит, что и в других театрах не лучше. Вот, например, возьмем театр Вахтангова. Там были

такие пьесы: «1905 г.», «Путина», «Барсуки», «Виринея», «Разлом», «На крови», «Егор Булычов», «Интервенция». Что же осталось? Осталось, конечно, значительно меньше пьес. И если театр Вахтангова не находится в лучшем положении, чем вы, то отнюдь это должно вас мало утешать, ибо советских накоплений у всех наших театров очень недостаточно. Принципиально это правильное положение. Но кроме того, ваш театр, который имеет более длительную историю, чем театр Вахтангова, имел на своем пути целый ряд своеобразных моментов, когда вообще современные пьесы не были органичны для театра. Я беру самые, самые прошлые годы. Если подходить ко всем с одной и той же меркой, то это не будет индивидуальным подходом к путям нашего театра. Если бы мы к 2 МХАТу подходили действительно с общей меркой, то мы бы ни на одну минуту не подошли бы к тем сложным процессам, к тем сложным путям, которые пережил театр, которые так или иначе привели к очень сильным пертурбациям. Это был бы, по меньшей мере, неверный подход, это была бы неверная принципиальная и методологическая постановка. Мы должны подходить своеобразно и особо к каждому театру.

«Чудак» сыграл, несомненно, огромную роль в истории советской драматургии и в истории вашего театра. «Чудак» – это есть этап в истории ваших достижений. Этим, несомненно, вы можете гордиться. Вы открыли советской общественности очень крупного драматурга, который идет по пути расцвета и роста.

«Суд» сыграл, несомненно, для вас большую роль. Я высоко ценю «Закат», хотя политически актуальной роли он не сыграл в вашем театре. «Светите, звезды» я считаю спектаклем, который был для вашего театра очень важным и нужным. Остальные спектакли, в том числе «Евграф – искатель приключений», то были скверные вещи, но так или иначе через это пройти нужно было, но я не могу считать это советским накоплением.

Мы не будем говорить о сравнении с другими театрами. Для меня вопрос ставится таким образом: достаточно ли накоплений сделано театром, можно ли на этом успокоиться. Конечно, никто на этом не успокаивается, и вы боретесь за советский репертуар.

Я считаю, что советские спектакли были своего рода тренажом актера на современность. С этой точки зрения я считаю закономерными даже плохие пьесы. Даже плохие пьесы приучали артистов, коллектив входить в современность. Я это утверждал тогда, когда был представлен «Фрол Севастьянов»²⁰⁰. При самых ужасных рецензиях на этот спектакль, которые говорили о том, что он выдуманный и неверный, я все-таки считал, что в какой-то мере он полезен, ибо МХАТ хочет бороться за современную тематику. Что из того, что спектакль вышел неудачным. Пусть это будет слишком поспешный выход в современность, но от этого дело не меняется. Конечно, это было слишком поспешным включением в современность, но именно поэтому ваши плохие спектакли работают на то, чтобы внести современный советский стиль исполнения, необходимый в том числе и для классиков. Выбор классиков для МХАТ 2 должен быть

несколько иным. Классики должны быть несколько иного направления. Об этом я говорил с И.Н., когда шла речь относительно направления театра. Классика МХАТ 2 должна быть классикой высокой. Давайте зададим вопрос, кто из московских театров может играть Шекспира. Задаю этот вопрос себе и вам. Художественный театр может играть Шекспира? (Голос с места. «Судя по «Отелло», нет».) Даже не судя по «Отелло», Художественный театр не может играть Шекспира. Вся его линия идет на увод от романтики, от романтичности, на увод от такого рода спектаклей и классиков.

Малый театр может играть Шекспира. У него есть кое-какие основания.

Театр Вахтангова может играть Шекспира? Проверка этого только что была²⁰¹.

Я утверждаю, что трагедии Шекспира может играть ваш театр, и я думаю, что это верно. Это для вашего театра очень органически. Шекспира вы можете играть, у вас в коллективе есть для этого все.

Возьмем вторую струю реализма – романтику. Здесь у нас диапазон московских театров несколько шире, но, опять-таки, романтику могут играть очень мало театров. Их можно по пальцам пересчитать. Мне кажется, что ваш театр может играть романтику. Ваш театр приспособлен и для социальной комедии, или пьес социально заостренных. Если взять «Тень освободителя», то это во многих отношениях хорошо поставленный спектакль²⁰². Он говорит о том, как можно осовременить классика, как можно его заставить звучать так, как нам нужно. Я не знаю в Москве другого спектакля, кроме разве «Растеряевой улицы» в Малом театре, который так правильно и остро разрешал эту проблему²⁰³. Здесь было действительно соединение на какой-то момент в данном спектакле двух струй, о которых я говорил. Так мне кажется. Это у вас удачно вышло.

Мне кажется, что в вашем театре хорошо будет звучать Флетчер, и в частности его пьеса «Испанский священник». «12-я ночь» – это ваш старый заслуженный спектакль, и, несомненно, он заблистает новыми красками под руководством Фаворского в его режиссерской трактовке²⁰⁴.

Я бы считал, что вам нужно ориентироваться на Шекспира, Шиллера, Мольера. У нас совершенно Мольера не ставят.

До меня дошел слух, что Малый театр ставит «Варфоломеевскую ярмарку» Джонсона²⁰⁵. Ведь есть очень много ценных елизаветинцев. Классический репертуар вообще страшно разнообразен. У нас же он ставится очень однообразно, и только в этом сезоне он начинает чуть-чуть разнообразиться. Вспомните, как разнообразен был репертуар в начале революции. Тогда был и Плавт, и Лопе де Вега, и Бен Джонсон, и Шеридан, даже «Испанцы» Лермонтова – совсем слабое произведение – были поставлены. Очень много пьес Гюго играли.

Современный зритель очень хочет увидеть в театре яркие краски, крупные мазки, хорошо одетый плащ и умение орудовать шпагой. Я прямо скажу: недавно я видел один спектакль в одном театре, где играла

молодежь. Здесь не только шла речь о том, чтобы шпагой орудовать, а просто носить платье 900-х годов. И вот артистки не умели этого делать. Вот они и пришли к выводу, что мы страшно ограничены в своем творчестве, в своем диапазоне: как историческая пьеса, так даже платье трудно носить. Я уже не говорю о том, какая работа идет в Театре революции над «Ромео и Джульеттой»²⁰⁶. Нужно учить азбуке. Конечно, было очень плохо, когда в «Любови Яровой» Садовский, играя командира Кошкина, хватаясь за наган, делал это так, точно выхватывал шпагу. Вообще же его игра была чем угодно, но только не изображением Кошкина, скорее он был похож на Радамеса²⁰⁷. Также плохо, если современный исполнитель будет таскать шпагу, как палку. Конечно, речь идет не о шпагах и костюмах, а о том, что заполняет эти пьесы.

Возьмем постановку «Отелло»²⁰⁸. Я должен сказать, что такого «Отелло» по неудачности я за всю свою жизнь не припомню. Что они сделали с Шекспиром? Совершенно не пожалели классика. Сделали они с ним что-то жуткое.

У нас есть две струи в отношении овладения классикой: одна формалистическая – ужасная линия, а другая, т.н. реалистическая, а на самом деле реализмом и не пахнет. Это т.н. приземление классиков. «Какие-то страсти, стремление ввысь, а мы тебя на землю поставим и будем играть. Подумаешь: Гамлет – надеялся, мучался, страдал. Дело очень простое. Он хотел сесть на престол – и дело с концом»²⁰⁹. То же самое случилось и в отношении Отелло. Здесь также была проявлена эта ужасная линия приземления. Вот мы и имеем в отношении классиков формалистическое эстетство и приземление. В «Отелло» я не могу забыть одного исполнителя – Синицына. Впервые в истории театра Яго для меня прозвучал положительным образом. Я считаю, что Синицын – это один их последних могикан драматической школы. Эта фигура выпирала из всего спектакля. Вообще же этот спектакль является воплощением этой ужасной линии приземления Шекспира.

У вас в вашем театре есть все для того, чтобы Шекспира играть абсолютно по-настоящему. То, что вы сейчас выбираете в классическом репертуаре бытовых классиков, мне кажется не совсем верно. Это не ваш путь. Правда, и бытовых классиков можно по-разному играть. Что касается «Последней жертвы» Островского, то это особенная пьеса. Конечно, меня интересует, как можно дать Островского, не мельча характеристик и не извращая его и так же не следуя по его пятам, как это сделано в «Талантах и поклонниках». Упреки в отношении того, что в «Талантах и поклонниках» не раскрыт Островский, конечно, не верны. Островский был раскрыт правильно по его социальным симпатиям и установкам, но неправильно раскрыт Островский как художник. (С места. Правильно ли вообще сказать, что Островский бытового классик.) Конечно, это очень условно, но по сравнению с Шекспиром и Шиллером Островский, конечно, бытового классик. (С места. А Фальстаф Шекспира?) Можно как угодно играть шекспировского Фальстафа. В Островском же другая про-

блема – можно ли его поднять до большого социального обобщения, до больших социальных характеристик. Такие попытки были в «Лесе» у Мейерхольда и в «Горячем сердце» в Художественном театре, и в «Доходном месте»²¹⁰. Я не буду сейчас рассматривать эти спектакли. Я считаю, что генеральный, классический путь вашего театра – это Шекспир. Я как-то давно И.Н. высказывал свое мнение, что было бы страшно интересно, если бы МХАТ 2 поставил «Уриэля Акосту». Посмотрите, какой спектакль. Оказывается, что была найдена переписка Спинозы, которая проливает много света на эту пьесу. Оказывается, что Уриэль был исторической фигурой. Луппол выпускает новый труд относительно Уриэля Акосты и участвует в работе Нового театра, который выпускает эту пьесу²¹¹. По-моему, может получиться очень интересно.

Последнее, на чем бы мне хотелось остановиться и о чем мне хочется сказать откровенно как в своей среде – это на двух проблемах: режиссера и актера вашего театра. Я буду совершенно откровенен, и если я ошибаюсь, поправьте меня. Мне кажется, что в вашем театре, если говорить об актере, нет середины, есть первачи, первый ряд, авангард, и есть способный молодняк. Я знаю, что вы проводите большую работу по пересмотру кадров, по комплектованию, но это типично не только для вашего театра. Перед Малым театром стоит такая же проблема. Перед другими театрами стоит проблема и первачей, и середины, и молодняка, потому что нет ни одного, ни другого, ни третьего. По-моему, это задача немаловажная. Вам нужны не только приличные актеры, но воспитанные в вашем духе. Я с большой радостью узнал, что вы начали организацию школы 2 МХАТа²¹². Это очень важно. Вторая проблема – режиссера. Для меня всегда встает такой вопрос. Должен ли МХАТ 2 жить импортом режиссеров или он должен растить режиссерские кадры изнутри театра? Конечно, второй путь более правилен, и наиболее органично растить режиссерские кадры изнутри. Некоторые спектакли, поставленные режиссерами исключительно театра, – отменно хороши не только с точки зрения актерского исполнения, а они большей частью находятся на большой высоте и с точки зрения режиссерской, но все-таки мне кажется, будет правильной сказать, что вашему театру не достает еще какого-то большого спектакля режиссерского плана. Еще нет этого в вашем театре. Есть довольно удачные, хорошие спектакли, а вот нет брио. А это абсолютно необходимая вещь. Совсем отказаться от импорта, конечно, нельзя. Я представляю себе, что было бы чрезвычайно интересно, если бы пришел в ваш театр Мейерхольд поставить какой-нибудь спектакль, как это ни странно, это представляет необычайный интерес. Вы думаете, Мейерхольд не может поставить спектакль? Мейерхольд продельвает очень интересный круг развития: он медленно, но верно возвращается к старым пенатам, но обогащенный большим режиссерским опытом, постановочным и организаторским. Он идет не случайно. Если мы проследим весь путь Мейерхольда, то увидим, что по поводу его работы были бесконечные споры. Равнодушных не было. Были либо большие любители, либо

большие злопыхатели. Я это наблюдал за все 16 лет. Вот можно привести такой пример. Ставит спектакль Мейерхольд. После этого говорят, что очень формалистический спектакль, что автора недооценивают, а потом посмотришь мизансцену и видишь – кусочек трактовки Мейерхольда, и вот так Мейерхольд кусочками и рассыпан по всем театрам. Безусловно, есть его кусочки и в ваших спектаклях. Это имеет место и в «Деле чести», в известном подавлении актерской индивидуальности, и в других спектаклях. Я уже не говорю о МХАТе. Они очень много взяли у Мейерхольда, и там есть моменты простого подражания. Ведь сразу после «Леса» они поставили «Горячее сердце»²¹³. Это не что иное, как прямое подражание. Это отразилось и на манере актерского исполнения. Я считаю, что влияние Мейерхольда и здесь имеет место. Это, по-моему, факт. Мейерхольд всюду рассыпан кусочками, и поэтому мне кажется, что привлечь Мейерхольда было бы очень хорошо. Говоря об «импорте», нужно сказать, что, конечно, мелких режиссеров вам нет никакой надобности привлекать, а больших, стоящих мастеров, конечно, абсолютно необходимо, но в настоящий момент вам нужно предпринять ряд шагов в смысле подготовки режиссера внутри самого театра. Это необходимо сделать.

Есть целый ряд вещей, которые в отдельных театрах отдельными мастерами чрезвычайно хорошо поставлены. Вот, например, вахтанговцы в большом восторге от Радина. Он занимается с ними по диалогу. Это совершенно ограниченный участок. Он учит их диалогу для Балзака, который они должны поставить²¹⁴. Меня страшно заинтересовало это дело. Действительно, можно какие-то отдельные участки брать и из работы отдельных режиссеров, которые знают ту или другую область работы в совершенстве, и распространять на другие театры. Это один из путей увеличения режиссерской культуры. Это путь обмена опытом. Имеются глубоко знающие специалисты тех или других деталей режиссерского искусства, и почему бы нам отказываться от овладения этим мастерством.

Мейерхольд является величайшим мастером мизансцены. Я не видел другого такого мастера. Когда я смотрел его «Вступление», когда я смотрел, как у него разграфлена сцена, очерчены кривые движения каждого актера, как все это намечено с громадной точностью, когда я смотрел на крошечный кусочек сцены размером в три аршина, на котором действовали шесть действующих лиц и стояли стол, четыре стула и кровать и все же оставалось впечатление простора, то я был этим восхищен. Когда я вижу, какими способами достигается простор, звучание, свежесть на той крошечной сцене, которая имеется в театре Обозрений, то я говорю – это величайший мастер мизансцены. Почему же он должен вариться в собственном соку и быть полезен только себе, только как режиссер, когда можно его достижения распространить на другие наши театры.

Я ставлю вопрос об обмене опытом перед всеми театрами для увеличения режиссерской культуры каждого театра.

Вот те вопросы, которые меня интересуют. Я их коснулся очень бегло. Я не скажу, чтобы все это было с моей стороны без всякой за-

интересованности – де поговорил с И.Н. и поставил вопрос о том, как хорошо выяснить те или другие проблемы. А цель – для чего, почему это интересно. Конечно, мне это интересно не только потому, что я сам обогащаюсь в этой беседе, а потому, что здесь я как человек, которому поручила определенную работу партия, потому, что я нахожусь на этой работе, которая, во-первых, делает меня очень органически связанным с театром, с его внутренней жизнью, с его лабораторией, я очень остро чувствую, в отношении чего театр хромает, в отношении чего театр имеет достижения, и меня все это волнует по-настоящему. Я, верьте или не верьте, на премьерях волнуюсь так же, как волнуется режиссер данной премьеры, данного спектакля. Я на премьеру иногда не могу поэтому ходить. Особенно это относится ко МХАТу 2, с которым мы страшно много работали все время. В течение 4-х лет, в которые я находился на этой работе в Главреперткоме, я был посвящен в каждый поворот, в каждое внутреннее движение театра, я знал буквально все обо всех ваших болезнях и страданиях, и, зная, по мере сил старался принести помощь и поддержку²¹⁵. И сейчас мне кажется, когда театр находится на подъеме, я, ощущая его с прошлого года на известном внутреннем подъеме, когда он идет вверх, мне хочется сигнализировать, сказать то, что я думаю относительно этого театра. Свидетельство со стороны может оказаться полезным в театре в его дальнейшей работе. В отношении определенной творческой линии нужно сказать несколько слов. Ваш театр очень хороший. Так все говорят (я не говорю о рецензиях и критике). Я должен прямо сказать, что И.Н. ставит так вопрос, что я должен отвечать за всю советскую критику, за всю театральную общественность, хотя я никак не могу за нее отвечать. (С места. Как редактор «Советского искусства».) Почему-то даже теперь МХАТ 2 обязательно связывают с Чеховым, мистикой, теософией. Правда, об этом начинают забывать, но не совсем. А надо, чтобы совсем забыли. Я думаю, что дело не только в критике, но чуть-чуть и в театре. Конечно, у вас нет никакого остатка Чехова и т.д. Но вы какой-то робкий театр. Нужно громче заявлять о своем существовании (*аплодисменты*). Что значит громче заявлять о своем существовании. Значит ли это бесконечно выступать с всякого рода заявлениями, декларациями, интервью и т.д. Нет, не это значит. Это значит показать перед всеми, что МХАТ 2 это не есть какой-то театр, который носится посередине между МХАТ 1 и другими театрами, а что это есть самостоятельный, органично созревший организм, который на самом деле отличен от всех театров. Это нужно обязательно показать. Нужно это показать на каком-то спектакле, который был бы настолько органичен для МХАТ 2 и настолько непохож на все остальные, чтобы можно было сразу сказать, что этот спектакль именно МХАТ 2. Не нужно ставить перед собой задачу непременно дать оригинальную постановку. Нужно, чтобы сказали: да, это МХАТ 2, только здесь могут так поставить пьесу. В этом его особенность и специфика. Это значит, что нужно где-то об этом сказать. Надо покончить с некоторой аморфностью, известной художественной робостью, с известным

стилевым разноречием в отдельных спектаклях, когда невольно начинают сравнивать с МОСПС, с МХАТом 1 и т.д. В этом смысле нужно заявить громко о своем существовании. Но и в других отношениях не нужно быть такими робкими в смысле декларативном. Да, нужно вокруг себя объединить большее количество людей, чем то, которое имеется сейчас. Иногда нужно выступать и с декларациями, заявлениями и т.д. Конечно, это самый худший метод показа своих идей, но и это бывает иногда нужно. Нужно показать, что вы не второй, а какой-то новый театр. Этого нужно добиваться всеми силами и средствами. И этого можно добиться ровным, творческим, спокойным пониманием до последней точки того, чего хочет театральный коллектив, когда каждый актер помогает всему театру в целом. Коллектив должен быть очень крепко собранным, причем все должно быть самое лучшее. Правда, каждый театр хочет иметь самое лучшее. Но здесь надо иметь своеобразные пьесы, характерные именно для этого театра. Все эти пьесы должны говорить о вкусах театра, о его стремлениях и симпатиях. В конце концов и Островского также стоит поставить, но Островского нужно поставить таким образом, чтобы это говорило о вкусах данного театра. Тогда вы действительно станете крепко на ноги и больше не будет слышно этих кислых разговоров и улыбок, которые меня страшно раздражают со стороны наших зоиллов критических, у которых нет ни гроша художественного разума и даже элементарного, которые у них бывают при упоминании о МХАТ 2. Они не знают его с точки зрения, что делается в самом театре, они принимают его с внешней стороны и, конечно, не могут оценить то значение, которое он имеет. Но, правда, здесь есть вина не только нашей критики. Здесь есть вина и театра. В чем она заключается – я уже говорил.

Простите за эти разорванные мысли, может быть, они еще мало продуманы и поспешны. Может быть, я очень много неверного сказал. Я хочу со всей откровенностью сказать все, что я думаю. Что же касается практических выводов, то их, по-моему, не следует делать. На этом разрешите мне закончить мое затянувшееся выступление, продолжавшееся битых полтора часа.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Слово имеет тов. Берсенев.

Берсенев. Дело в том, что в прошлом году мы действительно с вами говорили и много говорили относительно театра. Мы к вам очень часто приходили и говорили обо всех наших делах и болестях, а затем перестали. Поэтому я думаю, что очень кстати была назначена наша беседа. Наступил такой момент, когда надо выяснить, что делать самому театру, и вот как раз в этот момент случилось так, что вы наконец решили осуществить эту беседу. Я считаю это чрезвычайно знаменательным и очень важным фактом и, должен сказать, особенно важным потому, что он попадает в такой момент жизни нашего театра, я бы сказал, исключительного значения, потому что то, что переживает наш театр сейчас, для нас чрезвычайно существенно. Мы распускаем пары, набираемся духу. Как раз на этом застигает нас сегодняшний день. Ваша беседа для нас

чрезвычайно важна. Ваше желание оказать нам поддержку для нас чрезвычайно ценно. Во все том, что вы говорили, звучало внимательное, доброе, теплое отношение к театру, который вы знаете много лет. Я должен сказать, что эти дни начала сезона протекали при глубочайшей борьбе. Надо сказать, что весь коллектив театра полон глубочайшей веры в силы нашего театра, в то, что его перспективы велики, но, однако, в отношении к нам имеет место много несправедливого. Мы прилагали много усилий к тому, чтобы утвердить себя как театр, но у меня было такое чувство, что театр должен себя утверждать, находясь в исключительно изолированном положении. Нам совершенно никто не помогает, а наоборот, нам все мешают, мешают, начиная от провалившегося потолка в фойе, разрушающегося здания, отсутствия помещения, вплоть до того, когда наше законнейшее, не подлежащее совершенно никакому сомнению требование о предоставлении нам помещения не удовлетворяется, несмотря на утверждение арбитражем РСФСР, СССР и высокими товарищами. Все вдруг зачеркивается и уничтожается одним росчерком пера²¹⁶. Действительно, нужно обладать колоссальной, нечеловеческой силой и верой в творческие возможности театра, чтобы это спокойно перенести. У меня была такая мысль, что наступит когда-то день, когда я соберу весь коллектив театра, пойду голодным походом и закричу караул, что делать. Что можно сделать больше? Вы очень справедливо и объективно обо всем говорили. Были ли нам какие-нибудь указания, советы, или была помощь, которую мы упорно отвергали, не принимали к сведению? Те люди, которые сидят перед вами, работают без усталости. Мы сидим ночами. Мы провели разговор с 90 актерами. Все 90 актеров прошли перед нами. Мы рассмотрели здесь каждого, выяснили творческие силы²¹⁷. Мы сняли такую пьесу, как «Смерть Иоанна Грозного», спектакль, который во многих отношениях ценен, который дает блестящую посещаемость. Мы признали, что допущен целый ряд ошибок в толковании и оформлении. Мы хотим вновь выпустить эту пьесу в починенном или исправленном виде²¹⁸. Мы сняли эту пьесу, ибо мы считаем необходимым это сделать. Мы продельваем нечеловеческую работу. Нельзя же в 1–2 месяца с начала сезона все сделать. Не все можно сделать. Мы не слышим совершенно с какой-либо стороны сочувственного, доброго слова. Мы только слышим от Аркадьева и других относительно мистики театра и т.п. Когда Аркадьев приглашает нас к себе и начинает нас буквально критиковать и бить за то, что мы сделали театром МОСПС, что мы ставим «Дело чести» и т.д., то на следующий день нас ругают за то, что мы ставим классиков²¹⁹. Вы мне скажете, что я не знаю Аркадьева, что такое же положение имеется в отношении других театров, но, конечно, дело не в этом. И вот в это время оказывается, что есть какие-то люди, которые нас ценят. Есть человек, который что-то предлагает. Фактически мы не перестаем работать, мы не перестаем верить в свои силы. Мы знаем, что мы являемся самым настоящим, полезным, советским театром, но ведь нам нужно, чтобы это признавали и другие.

То, что вы сегодня говорили, для меня очень ценно. Значит, есть какие-то люди, которые верят в силу театра. Нам это необходимо физически, чтобы не перестать верить в силу нашего театра. Я знаю, что мы театр нужный. Зритель в наш театр идет, независимо от мест ударников, целевых спектаклей и т.д. Если бы театр не был нужен, то все это не помогло бы. Мы стоим на втором месте после МХАТ 1, таковы сведения театральной кассы²²⁰. Мы убедились в том, что у нас есть свой зритель, мы знаем, что делаем культурное дело. Мы хотим продолжать учиться и работать и давать нечто ценное. Мы имеем способную молодежь, которую хотим воспитать. Мы понимаем, что было ошибкой не заботиться об этом и раньше. Правда, есть в ваших словах, что у нас нет смелости. Это наша болезнь, мы ее ощущаем на каждом шагу. Конечно, все это было большой ошибкой. Вы правильно сказали, что у нас нет середины. Мы сейчас занялись этим вопросом и провели большую работу в этом направлении. Мы ощущаем, насколько это нужно для театра. Я должен, сказать, что этот доклад попадает к нам в такой момент, когда он нам оказался чрезвычайно нужным органически. Вы аттестовали наш театр положительно. Я думал, какое должно быть отношение к театру, ведь это прекрасный театр, которому нужно всячески помочь, который нужно поддержать. А вместо этого идут слухи, что нас нужно выслать на поселение. Мне Малиновская лично говорит следующее: вы думаете, что получите то помещение, которое вам арбитраж получил? Я говорю: если арбитраж присудил, то, вероятно, мы получим. Малиновская мне отвечает: нет, Иван Николаевич, разве только если умрет Енукидзе, вы его получите²²¹. Я говорю: зачем говорить такие страшные вещи. Этим дело кончается. Действительно, проходят все сроки и мы ничего не получаем, а посмотрите, в каких условиях мы работаем.

Мы устроили на антресолях общежитие. От 10 до 12 проходят занятия с молодежью, от 2 до 4 работа, от 4 до 6 лекции. Затем идет работа над «Семьей Ивановых». Работа над пьесой «12-я ночь» идет в дамской уборной. Так мы работаем. Я пользуюсь вашим товарищеским отношением и вашим товарищеским тоном, который вы сразу установили в нашей беседе для того, чтобы сказать и свое мнение по этому вопросу. Вы сказали о том, что мы делаем хорошее дело, что мы даем нужные постановки, что мы имеем право на существование. Все это может быть только при том условии, когда люди безгранично любят дело своего театра. Я считаю, что нет ни одного такого коллектива, который бы был настолько спаянным, насколько спаянным является наш коллектив. Всякий другой коллектив давно бы распался, потому что ему не оказывают поддержки или покровительство. Целый ряд театров эту поддержку и покровительство имеют. Сейчас мы имеем за собой 11 пьес. Мы прошли громадный путь. Идет большое политическое воспитание. Мы работаем согласно и объединено. Но мы, к сожалению, привыкли молчать. Это, конечно, наш минус. Вы правы, что мы очень робки в этом отношении. Когда я слушал А.Я.Таирова, я думал, какой должен быть замечательный театр, а

когда я смотрю его спектакли, тогда я думаю, что очень много еще не хватает этому театру. Здесь, конечно, нужно сказать без самохвальства, без самовлюбленности. Мы ведь себе знаем цену, что нельзя швыряться людьми и коллективом. Театр имеет возможности, театр идет к совершенствованию. Мы не можем себя считать ненужным театром. Мы хотим продолжать нашу интересную работу. Мы не являемся застывшим профессиональным театром. Нам незачем увеличивать собой число [просто] профессиональных театров – это для нас не интересно. Мы всегда будем работать над собой, будем критически подходить к своей работе, как актера, так и режиссера. Мы хотим строить свой театр, потому что мы знаем, что наш театр будет звучать по-настоящему, он будет прислушиваться к жизни и сможет ее отразить. В основе своей организации мы имеем в подлинном смысле этого слова современность.

Вы говорили о спектаклях «Мертвые души» и «Таланты и поклонники». Я уверен, что для нас немислимо разрешение спектаклей в таком духе. Мы берем Островского и мы, конечно, будем стараться сделать его интересным для современного зрителя. Мы никогда не умели приспособиваться и, вероятно, не сможем и дальше. Мы сейчас хотим взять цикл 80-х годов и соответствующим образом его показать. Я думаю, что эти спектакли должны у нас прозвучать так, как следует.

Мы работаем с Афиногеновым²²². Вы знаете, что он говорит о том, что «вы меня поправляете, а не только помогаете, не только с точки зрения драматургии, а и с точки зрения идеологии». Мои слова могут товарищи подтвердить. Я считаю, что имеет место отсутствие необходимой элементарной помощи по отношению к такому большому театру, и это приводит к тому, что Малиновская говорит подобные вещи, что она умрет, но получит этот театр.

Залесский²²³. То, что сказал О.С., таково, что для некоторых покажется, что никакой Америки он не открыл. Мне его сообщение, его слова понравились, потому что в них было много верного. Очень многое, что содержалось в его словах, мы должны будем в нашей работе соответствующим образом осуществить.

Мне хочется поставить вопрос такого порядка: относительно соотношения между нашим театром, работающим как второе поколение МХАТа, и МХАТ 1. По-моему, здесь дело и в основном названии. Я писал в статье летом о нашем театре²²⁴, что, несмотря на различие всех дальнейших путей, история нашего театра и тенденция его дальнейшего развития такова, что первородство театр и его ведущий состав в целом терять никак не может. Основные положения в сценической технике, основные принципы были положены в основе 30-летней практики МХАТа. Соотношение между образами, соотношение между исполнителями таково, что к этому комплексу вопросов мы ни в коем случае не можем подходить иначе, чем неразрывно. Мне кажется, что то соединение, о котором говорил О.С., эта сценичность и это эстетство, которое имеет место, заложены уже давно. Конечно, они срачиваются с глубоким вну-

тренним проникновением в идею каждого образа, это является основным в истории нашего театра. Я ведь не всегда был с вами, но мне кажется (может быть, это только мои теоретические домыслы), что очень многое еще сохранилось от ваших старших товарищей и учителей Сулержицкого и Вахтангова, хотя один из них очень быстро ушел. В этих принципах имеется соединение. Они получили очень сложную трансформацию по своему развитию, конечно, эти пути идут через произведения Чехова и через ряд других мастеров. Были даны совершенно отчетливые положения. Было такое время, когда установки театра были неверные. У театра были ошибки. Он шел с внешней стороны. Были такие тенденции. Затем театр стал на единственно правильный путь с тем, чтобы, с одной стороны, сохранить какое-то принципиальное творческое отличие от других театров, даже от своего отца, и вылиться в другой театр.

Может так получиться, предположим, мои товарищи будут анализировать ряд творческих путей МХАТ 1. Я слышал, что были такие разговоры в критике. Меня они глубоко раздражают. Что нам ждать от системы Станиславского, от его театра в нынешнем этапе его развития после «Мертвых душ» и «Талантов и поклонников». Можно стать и на такие позиции. Мы знаем, что каждое явление в пьесе имеет свои основания. Каждое явление в жизни, в искусстве также развивается не сразу. Именно так было с философией Гегеля, которая была подхвачена и на новой основе переработана для философии Маркса.

Вам кажется, что тенденции в их историческом развитии совершенно другие, а на самом деле они идут по линии, которая нам необходима. Такие моменты имеют место в истории.

Такой же вопрос стоит перед нами как проблема нашего театра. Некоторые утверждали, что наш театр линии не имеет. Пусть любой, кто так думает, придет к нам, когда мы работаем. У нас совершенно иное отношение к процессу творчества, к формированию той культуры, которая получается в спектакле. В этом имеется принципиальное отличие от многих других театров, ибо у нас совершенно иное отношение к материалу и иное ощущение к современности в плоскости социалистического реализма, чем это было в МХАТе 1. Мне кажется, что перед художественной коллегией стоит проблема проведения основных принципиальных положений, которые бы были резюмированы, сведены к одному целому, используя те творческие дискуссии, которые имели место на каком-то этапе в нашем театре. Мы должны на основе этого знать, что нам надо дальше делать. Это проблема, которая стоит перед художественной коллегией. Мы должны сейчас на расчищенном основании сформулировать и закрепить то, что нами было сделано, и я думаю, что ближайший период после того, как мы занялись целым рядом работ, после того, как проверили наши кадры, таков, что мы подошли вплотную к осуществлению этой задачи.

Относительно репертуара. И.Н. прав. Моя точка зрения такова, что мы находимся в таком положении, что нам необходимо иметь определен-

ное равновесие между классическим и современным репертуаром. Что же касается ликвидации прорыва в своем производстве, то для искусства ударный квартал неприемлемая вещь. Так созидаться искусство не может. Нам нужна некоторая дистанция во времени для разбега, для того, чтобы мы могли показать, как можно осуществить те творческие принципы, которые имеются в наших рядах в настоящее время. Дистанция времени и дистанция разбега – вот что нам необходимо. Поэтому ответственность и критика должны поддержать нас в этом отношении, ибо для нас это обстоятельство имеет очень большое значение.

Еще несколько замечаний. Нам казалось одно время, что неудачи на современном репертуаре в течение нескольких лет среди наших товарищей каким-то образом отразились, в какой-то пропорции подорвали веру в современную драматургию. Мне кажется, что если это имеет место, то это очень неправильное опасение. А для самих товарищей это ощущение либо сознательное, либо бессознательное.

Относительно «скромности». «Скромностью» отличается не только Таиров, а также Куза²²⁵ и другие. Здесь же речь идет относительно скромности в творчестве, в творческих порывах. И.Н. очень ценен в том отношении, что у него иногда имеются тенденции к решительному повороту к тому или другому изменению. Вот, например, в этом приглашении Фаворского – это также можно сказать. Если из Фаворского выработается театральный художник, это будет большая наша заслуга.

Я думаю, что в отношении драматургов нужно быть смелым. Не думать, что всегда все должно быть уже готовое – как пасхальное яичко блеснуть. Это неверно. Вообще в искусстве ничего не бывает сразу готовым, потому что вначале очень многое для нас неясно. Разве ясно, как сыграет роль С.Г.[Бирман], – тоже неясно.

Относительно классического репертуара. Мне кажется, что то, что говорил О.С. относительно классического репертуара, в основном правильно. Правильно и то, что имеется разрыв между кадрами. Пока мы будем этот разрыв уничтожать, нам нужно играть пьесы без большого количества действующих лиц. Мы лучше двойным составом будем играть пьесу, этим мы достигнем наибольшей органической целостности в ансамбле и не будет больших разрывов, т.к., с одной стороны, в спектакле играют блестящие артисты, а с другой стороны – провалы. Наряду с блестящими местами иногда бывают просто белые пятна. Я считаю, что это очень интересная тенденция в отношении разработки репертуара.

Что касается классиков, то для показа произведений реалистических, перемежающихся с романтическими, очень желательно использовать литературное наследство Горького.

Проблема создания большого шекспировского спектакля мною понимается таким образом, что должен быть создан действительно большой трагедийный спектакль. (Литовский. Поставьте «Ричарда III».) «Ричарда III» нельзя поставить, потому что нужно совершенно иначе подойти к фигуре Ричарда III. Это не тот образ, который всегда игрался на сцене. Его

надо играть как молодого карьериста, наглеца и т.д. Это молодой человек, делающий карьеру в соответствующих условиях²²⁶.

Трагедийный спектакль на шекспировском материале – это совершенно правильный путь, который, по-моему, закрепляет имеющиеся тенденции к развернутому репертуару на 1933/34 г. С другой стороны, мы имеем новое оформление «12-й ночи» и одно из лучших произведений Флетчера.

БЕРСЕНЕВ. О.С., как вы думаете, какое ваше мнение относительно пьесы Амаглобели²²⁷.

Литовский. Мне кажется, что это интересная пьеса. Это пьеса умная. И в первом варианте она мне показалась чрезвычайно интересной по своему материалу, по своеобразию темы и по мысли. С другой стороны, она очень умная. Я подчеркиваю – умная. Я очень ценю это качество. Бывают рациональные пьесы, а это – пьеса умная, и этим она отличается от других. Большая мысль бьется в этой пьесе, несмотря на легкость формы. Она органическая, позитивная, хорошая и интеллигентная пьеса. Мне кажется, что эта пьеса является стоящей внимания.

Хорошо бы вам поставить «Гамлета», а возобновить вам стоит «Закат».

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Слово имеет тов. Чебан.

ЧЕБАН. Мне недавно пришлось быть в МХАТ 1. Мне рассказывали, что В.И.Немирович-Данченко говорил речь²²⁸. Он говорил такие вещи (так как я передаю со слов, то я скажу об этом коротко). Что ж, говорит, система Станиславского – солидное богатство, необходимое открытие. Все это очень хорошо. Хорошо, что есть Художественный театр, но все это арифметика. Это не бином Ньютона. Но в то же время бином Ньютона нельзя открыть без арифметики. Но что же сейчас нужно от театра? Только арифметика не устраивает. Кроме арифметики и практики, которая необходима для нашего Художественного театра, нужно, чтобы зрелище было театрально, нужно, чтобы оно было классово насыщено и служило социализму.

Когда мы это вчера услышали, мы переглянулись и сказали – ведь это наша программа. Мы с «Евграфа – искателя приключений» и «Чудака» над этим работаем. Мы на этом первую пятилетку сделали. Все наше внутреннее стремление, все наше движение вперед связано с этими принципами. Правда, практически у нас страдает арифметика, потому что нет середняка. Мы настолько быстро движемся, что иногда наши первые артисты играют так, что дважды два не четыре, а пять. Конечно, страдает театральность. Но, однако, путь к социалистическому реализму совершенно ясен. Хотя в газетах и пишут, что это еще совершенно не оформленный путь, но нам все это вполне ясно. Весь вопрос в создании условий для осуществления наших творческих устремлений. Весь вопрос и во времени (дистанция разбега) и в пространстве. К тому же вопрос и в той помощи, которую мы должны получить от общественности. Этот вопрос для нас тоже имеет очень большое значение.

(Обращаясь к Литовскому.) Все, что вы говорили, я очень рад был слышать, потому что вы так же считаете, что эти три момента нам ясны.

Председатель. Слово имеет тов. Афонин.

Афонин. О.С. сказал, что мы робки, а я бы хотел сказать, что вы робки. Во время кампании против нас мы говорили с И.Н. и другими товарищами, что некоторые товарищи из Наркомпроса имеют иное мнение, но об этом мнении не говорят и реальной помощи тогда, когда на нас начинают нападать, – нам не оказывают. Теперь от вас, ответственного лица, сегодня мы услышали очень ободряющие слова, которые были очень искренними и продуманными. Они дают определенную силу, ибо даже теперь, когда встречаешься в Москве с лицами из других театров, то приходится слышать самые странные вещи. Мы наталкиваемся на определенное отрицательное мнение. Когда нам говорят такого рода вещи, мы говорим – это старая газета, а тогда отвечают: «Что вы, это я недавно слышал в Наркомпросе или в Малом театре и т.д.». Одним словом, я считаю, что эти слухи необходимо парализовать, и при вашей помощи, потому что такие разговоры ненормальны и действуют плохо на нашу работу.

Я хотел сказать следующее. По поводу вашего мнения о нашем основном творческом стержне, по которому следует пойти. Сюда входит романтика, классика, социальная комедия таких крупных авторов, на которых мы можем строить свой репертуар. Этого очень много. Практически мы наталкиваемся на целый ряд препятствий. Нужно бить на советскую пьесу, ибо иначе будет перегрузка. Может быть, вы более конкретно скажете, потому что отодвигание для нас тоже тормоз. Мы приняли одну советскую пьесу, но она совершенно по другим обстоятельствам политического порядка отпадает²²⁹. С другой стороны, вы хотите, поскольку я вас понял, предложить репертуар большого масштаба для нашего театра. Какие перспективы у нас имеются в отношении советских пьес и что нам в этом отношении нужно делать.

Литовский. Я без конкретных вещей не прихожу даже при самых общих разговорах. Об этом я скажу, когда закончатся высказывания.

Председатель. Слово имеет тов. Гиацинтова.

Гиацинтова. Два предложения или, вернее, просьбы. О.С. говорил относительно критики. Я должна сказать, когда по отношению к нам имеют место нападки, то мы сами защитить себя не можем. Так как разговор сейчас у нас неофициальный, я могу сказать – мы знаем нашего противника. Это – Алперс. Он написал против нас статью сочиненных им самим очень преувеличенных обвинений, которые используются до сих пор против нас. В прошлом году эта статья была напечатана²³⁰. К нам приходит целый ряд людей, которые ничего не понимают и которые даже в театре не были. Они ничего не видели, но они пользуются этой статьей Алперса и все время спрашивают – как вы относитесь к статье Алперса и т.д. По-моему, вы могли бы что-то сделать, т.е. те, которые считают, что мы не преступники, а театр, имеющий право на развитие и жизнь в советской стране, что мы театр нужный, должны написать и подписаться – не

МХАТ 2, а кто-то имеющий вес. Я считаю, что такая статья необходима. Конечно, мы могли бы очень легко и просто возразить сами, но это никак не будет звучать.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Слово имеет тов. Бирман.

БИРМАН. О.С. очень осторожный человек. Такое у него свойство характера – так мне кажется. И поэтому, когда я в словах О.С. сегодня слышала новое чувство, которое я никогда до сегодняшнего дня не слышала, то это для меня было очень интересно. Либо это очень хорошее чувство является проявлением осторожного человека, либо он неосторожно проговорился. Мне почувствовалось, что вы сегодня первый раз за все годы, за все наши встречи проявили свое отношение. Ведь мы словам особенно не верим, мы верим тому, что под словами. Под словами у вас большая искренность и при самом непосредственном подходе можно уловить теплые, дружеские нотки. Мне так кажется, хотя я абсолютно не сентиментальный человек. В том состоянии, как мы есть, можно сказать о двух вещах, которые чрезвычайно мешали дыханию нашего организма. Одна – это самая практическая вещь, мы все о ней говорили. Это то, что сидит в нашем дыхательном горле – отсутствие не только помещения для занятий, но отсутствие помещения для каких бы то ни было полетов – экспериментализма. Я должна сказать прямо – вы говорили об образовании актеров внутри театра. Но наша сцена находится на таком опасном острие, что каждая неудача неоформившегося режиссера или постановщика – ударит и по театру и по этому человеку. Почему-то у нас нет второй сцены, на которой мы бы действовали экспериментально. Я считаю, что если режиссер пробует свои силы, то он должен иметь свои определенные взгляды на искусство. Это и очень хорошо, и очень опасно – не только для него, но и для окружающих. Вот почему нам так необходима соответствующая площадка для каких-то полетов, ибо на одном Алперсе находиться – это очень опасная площадка. Все это приводит к тому, что мы, простите, сидим задом на диване. Если бытие определяет сознание, то наше робкое сознание определяется чрезвычайно определенно тем, что мы имеем в своем распоряжении. Для вас, как для большевика, О.С., это должно быть чрезвычайно понятно.

Второе, что я хотела сказать – это необычайно запоздалая оценка МХАТ 2 как театрального организма, по-настоящему отражающего идеи Октябрьской революции. Я об этом говорила, когда мы были в Наркомпросе. Я не могу говорить, как Таиров, но для меня всегда было неясно, каким образом вы проглядели нашу политическую честность. Это для меня очень серьезная и очень большая проблема. Как раз об этом я говорила и в прошлый раз. Из наших репетиций, из разговоров с людьми, с моими товарищами, я вывожу, насколько не двулично люди стремятся к тому, чтобы в сценическом представлении внести какой-то камешек на помощь той стройки, которая у нас происходит. Я не понимаю, как люди, которые стремятся ко всему тому, что им помогает, могли проглядеть такой организм, как организм МХАТ 2. У меня есть какой-то большой

упрек, и часто я думаю, я не страдаю артистической завистью, но вот вчера я была в МХАТ 1, куда пришел театр Вахтангова²³¹. Когда я сравнила актеров театра Вахтангова с нашими актерами, я все время думала, почему у них есть возможность жить так просторно, так выхолены они в отношении нашей общественности. Почему можно было пройти мимо нашего театра? Ведь у нас громадные легкие, но их дыхание стеснено, и чем лучше легкие, тем мучительнее переносить это.

О.С., я должна сказать вам следующее. Я бы очень хотела, чтобы вы явились к нам и сказали – что это такое, что на нас так смотрят. Мы не хотим быть нищими и не хотим упрекать в чем-то. Но ведь есть у нас что-то, что вам может пригодиться. Нам не хочется протягивать руку за подаванием, потому что мы имеем право на какую-то свою долю.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Слово имеет тов. Азарин.

Азарин. О.С. так построил свое выступление, что хочется ответить ему не рацию, не от головы, а от сердца. Мне в двух словах хотелось сказать следующее. Прежде всего относительно той скромности, о которой вы говорили. Что это за скромность. Мне кажется, что все это идет от того, что мы слишком и по-настоящему любим наш театр и у нас всегда сомнения, а вдруг к нам отнесутся не так, как следует, и поэтому мы избегаем о себе заявлять. О.С., укажите хотя бы один театр, включая МХАТ 1, где бы сами люди во всем нашем организме были соединены между собой единством того дела, которые они создают в своем театре. Я утверждаю, что вы не найдете ни одного такого театра. Я со всей ответственностью заявляю, что такого театра нет. Только наш театр несет в себе лучшие традиции, какие только в русском театре созданы, и эти традиции он ставит на службу современности. Мы любим театр и через этот театр мы любим современность. Мы советский театр именно потому, что мы несем все лучшее, что было в старом театре в нашем искусстве. И мне кажется, что у нас зарождается совершенно новая и даже новейшая культура. Если это проглядят – это будет виной не нашего театра, это будет вина общественности, которая проглядит этот театр, ибо мы действительно гордимся тем, что у нас есть. Но все то, что заложено в тенденции нашего театра, не может вылиться наружу. Самое главное, что мы объединены между собой на почве настоящего, современного отношения к театру и нашей современной культуре, что это дает нам силы при всем нашем тяжелом положении смотреть вперед так, как мы смотрим.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ (*обращаясь к тов. Литовскому*). Ты выслушал в ответ наше искреннее мнение, крик души нашего театра. Мне добавить нечего, потому что я кричал достаточно, но это был крик вопиющего в пустыне. Мне ничего не приходится прибавлять. В борьбе за наше право на существование криков, до истеричных нот, было достаточно. Я кричать устал. Прими очень близко к сердцу все то, что театр сказал, и если есть возможность, где это нужно и с той твердостью, с которой ты умеешь сказать в нужный момент и в нужное время, об этом скажи. Ты слышал, что сказали Азарин, Бирман и другие товарищи. Если вы проглядите этот

театр, то это не наша вина. Мы очень много сделали. Мы за 4 года театр перестроили и перевоспитали²³² и, я думаю, получили право сказать, что нам нужно свое место, мы требуем признания нашего права на существование и уважение со стороны общественности.

Литовский. Я должен сказать несколько слов в ответ. Так как был поставлен целый ряд вопросов, целый ряд обязанностей возложен на мою спину, целый ряд чужих грехов переложено на меня и даже предъявлен, как говорится, социалистический счет, я должен сказать следующее.

Насчет моей осторожности. Это вы совершенно справедливо сказали. Я действительно осторожен. Тем более меня радует, что вы услышали в моих словах то, что я хотел, чтобы было услышано.

Это прозвучало так, как надо. Если бы мы чаще сталкивались, вы могли бы это слышать не в первый раз. Я всегда был в отношении не только вашего театра, но и ряда других театров, на особых позициях, которые я считаю правильными. Я не знаю, хранятся ли у вас высказывания наших старых театральных критиков, думаю, что не все хранится, – проверьте и убедитесь, – не все. Если бы у вас все было, вы могли бы там увидеть «Уриэля»²³³ и т.д. Если сопоставить все рецензии и положить их рядышком, начиная с «Дочери Иорис»²³⁴, то я не припомню спектакля, на который я бы не откликнулся. Вы увидите там очень определенную, ясную линию, линию, которая не всегда совпадала с общественным мнением, которая характеризует мой подход к вашему театру. Я не придерживаюсь такого взгляда, при котором каждый театр – это социальный детерминированный организм, который застыл в определенных формах и не может исправиться. Для меня такого театра не существует. Вы это сейчас можете видеть, но то, что вы сегодня почувствовали, вы могли почувствовать и раньше. Я сошлюсь на такую свою статью, которая относится к спектаклю «Фрол Севастьянов». Все это я говорю для подтверждения брошенной мысли о том, что я действительно осторожен. Вторая ваша мысль заключается в том, что то, что я сегодня говорил, для меня совершенно не случайно.

Здесь был поставлен целый ряд вопросов: мол, известно, что иногда после спектаклей и т.д. некоторые имеют свою точку зрения, не совпадающую с точкой зрения критики. Но почему-то об этом не заявляют. (С места. Я не о спектаклях говорил, а о театре.) Но театр состоит из спектаклей, театр это не здание, хотя вы и о нем говорили очень много, – это не упрек, разумеется.

Что из того, что относительно МХАТ 2 никто не писал, что никто на статью Алперса не ответил. Ваш театр еще не имеет своего историографа. По-моему, не он один не имеет своего историографа. У Художественного театра был Эфрос, да помер. Статью Алперса я знаю. Я далек от мысли, что некоторые руководители сознательно или стихийно говорят клеветнические вещи. Он подошел к проблеме, но он не прав. В ваших выступлениях прозвучала тональность, которая меня лично тревожит. Вы себя ставите в положение гонимых. (Александров. Это же есть.) Это

вдвойне есть, когда вы начинаете это ощущать. И на 50% – когда вы этого не ощущаете. По-моему, это неправильное представление.

Нужно поставить вопрос таким образом – по какой причине это могло случиться. Только ли здесь вина лежит на общественности, не на всей – то на части, не на части, то на маленькой части, которая не желает принимать МХАТ 2. Почему – неизвестно. Конечно, здесь есть доля вины и театра. Об этом я говорил в самом начале. Это художественная робость не только в смысле декларации. Здесь говорили о театре Таирова как о представителе театрального²³⁵... Это неплохо. Вы говорите о том, что ваша сцена мала, конечно, вы не оправдываетесь еще, но может случиться, что вы начнете оправдывать некоторые неудачи помещением и т.д. (Голоса с мест. Нет, нет.) (Берсенев. Я говорил, несмотря на это, несмотря на эти трудности, мы не теряем веры в наши силы.) Вот почему бы я хотел отвести эти разговоры. Эти разговоры должны быть отведены на данном отрезке времени, как говорят в наших пьесах.

Вы знаете, что я с вами глубоко согласен, что вам необходимо иметь специальное помещение, и я лично выступал всячески за это, когда этот вопрос возник. Я нахожусь в таком месте, когда мои усилия могут быть приложены, главным образом, в плане моих способностей убеждать и доказывать. Я и сейчас стою на этой точке зрения и никогда не постесняюсь сказать публично или же в печати относительно этого. Это будет то же самое, что я говорю здесь.

Я вношу конкретное предложение – созвать от имени нашей газеты²³⁶ совещание для того, чтобы поставить вопрос о взаимоотношении критики с МХАТ 2. Можно организовать встречу критики с МХАТ 2 при нашем арбитраже. Нужно пригласить всех – и Алперса, и Оружейникова, и малых сих. Нужно вам самим выступить. Я лично считаю, что вам нужно сказать вслух очень обо многом, так, чтобы было ясно, что театр выступает с развернутыми знаменами, с должной самокритикой, а выступить с должной самокритикой – это не значит выступить с самопокаянными речами и хаять все прошлое, но это значит все-таки сказать о нем полно и развернуто²³⁷.

В.Ф.[Залесский] правильно говорит, что нужно подвести какие-то итоги. Будет ли это сформулировано в творческом документе, декларации или подведено устно – это безразлично. Несомненно, что нужно это сделать, и это должно непременно прозвучать. Вашему театру это сделать необходимо. Разве маленькое значение имеет МХАТ 2. Здесь звучит какое-то содержание. Может быть, нужно поставить вопрос, чтобы театр иначе назывался. Дело не только в слове, а в подведении итогов. (Берсенев. Может быть, это единственный способ?) Да. Мы это можем сделать. Этот вопрос уже поднимался.

Что касается взаимоотношений советского репертуара с классическим репертуаром, то не то что вашему театру выходить на авансцену больше, чем другому театру с советскими пьесами, – вот мы какие советские. Не в этом сила. Существо заключается в том, что вы должны

дать какой-то советский спектакль очень большого дыхания. Иногда это может получиться случайно, иногда неожиданно получают такие спектакли, но большей частью обдуманно.

Вы говорили, что с некоторой завистью смотрели на театр Вахтангова. Почему так получилось? Потому что у них есть «Егор Булычов». У вас будет пьеса Афиногенова и «Последняя жертва». (Берсенев. Комедия Амаглобели может явиться таким спектаклем большого дыхания?) Я проповедую такую мысль, которая вызывает недоумение со стороны критики и которая заключается в том, что вовсе не все спектакли каждого театра должны быть событием. Этого в природе не может быть. Может ли быть постановка пьесы Амаглобели событием. Это может быть хороший, очень нужный и очень свежий спектакль. Политически очень важно иметь такие спектакли. В пьесе Амаглобели большое своеобразие и свежесть. Ведь у вас кроме этой пьесы есть еще и «Семья Ивановых». Совершенно естественно, что такие спектакли вам нужно обязательно иметь. Это лучший ответ, лучший паспорт.

Будут ли пьесы. Вот я говорю о репертуаре, а вы можете спросить – а пьес-то и нет? Я должен сказать, что пьес во второй половине сезона будет очень большое количество. Очевидно, те взгляды, которые я прокламировал в статье «На ‘проходные’ темы»²³⁸ в жюри конкурса, имели некоторый успех. Я с большим удовольствием убедился, что А.И.Стецкий отнесся к одной из пьес совершенно иначе, чем к ней бы отнеслись некоторые наши зоилы²³⁹. Там и гофманиада, и мелкий сюжет²⁴⁰, и я мог сомневаться, что не дойдет, однако, дошло. Человек большой политической мысли, а не мелкотравчатый политикан может понять, что это нужно и важно для театра. Я должен сказать, что конкурс, несомненно, даст очень много материала для игры. Я не знаю, обеспечит ли конкурс театр на несколько лет вперед, но на год-два театры будут ходить спокойные. В этом отношении я не сомневаюсь. (С места. До каких пор терпеть?) Мы решили все просмотреть за ноябрь месяц и во что бы то ни стало объявить все результаты в декабре, причем будут отмечены пьесы не только премированные, но и годные к постановке. Следовательно, вы сможете в любой момент подготовить постановку классической пьесы.

Наконец последний момент. Нужно сломить стену недоверия, которая вокруг театра образовалась. Нужно написать о театре больше, чем то, что написано. Имеется статья Алперса. Я думаю, что было бы правильно о театре написать кому-нибудь монографическое исследование. Это было бы очень важно. По совести скажу вам, что, в сущности говоря, многие не знают истории театра по-настоящему, не знают души фактов, а те факты, которые знают, не выводят из эпохи, из того времени, когда эти факты разрешались. Я вижу, как некоторые факты в жизни МХАТ 2 сейчас трактуются совсем не так, как трактовались нашими театральными старожилками, которые помнят театр в давние времена. В этих условиях каждая ошибка театра оседает и становится традицией. Отсюда, я бы сказал, разговор о мистике. Ведь каждый театр имеет свое слово.

Когда говорят о театре Мейерхольда, обязательно скажут о формализме. Это совершенно непонятное упорство. Что бы ни было представлено, не может критика выступить из самой ею начертанной терминологии. Стоит во МХАТ 2 увидеть темноватую сцену – мистика. Правда, в вашем театре свет играл в прежние времена функционально идеологическую роль. Это даже чуть не побудило меня написать, на мой взгляд, нелепую статью «Свет как идеологическая категория». Теперь, когда я бываю на ваших спектаклях, я вижу, что вы освещаете те сцены, которые даже не надлежит освещать, и я думаю – да, словцо! Нужно написать о вашем театре, но я думаю, что театр, который имеет в себе таких маститых литераторов, как Ю.В.Соболев, как В.Ф.Залесский, может написать книгу о театре. Я думаю, что В.Ф. имеет полное право это сделать. Это будет прекрасно. Этим определяется сознание нашей театральной общественности. Я подчеркиваю еще раз со всей силой о том, что скромность я ставлю в плоскости творчества. Я считаю, что у вас еще робкие позиции. Мало того, что вы отлично играете, чувствуете, ощущаете ваше назначение, вашу цель, вашу задачу каким-то образом воздействовать на людей.

Здесь нужно сделать какое-то усилие. Вы должны заявить о себе настолько основательно, чтобы это чувствовали не только те, которые находятся около театра, но и очень далекие зрители.

Надо, чтобы люди понимали и говорили: «Да, это есть коллектив, который великолепно понимает, что он делает, который имеет определенный символ художественной веры, который может и будет бороться за свои убеждения». Мое мнение как официального человека, как Литовского, который знает очень хорошо ваш театр, заключается в том, что вы должны практически пересмотреть свои позиции. Я считаю, что вы должны это сделать не только для себя, а, как говорится, несколько вслух. Мы хорошо знаем, что внутри каждого театрального организма, и вашего в частности, бывает такая самокритика, такая требовательность к актерскому исполнению, к каждой детали, к каждому нюансу, что те критики, которые почитают себя зверями и тиграми кровожадными, и сравнения в этом отношении не могут выдержать. Но это объясняется тем, что когда люди находятся на производстве, они могут все по-настоящему сказать. Надо, чтобы все это было внутренне осознано необходимостью, чтобы все это было сказано в порядке самопроверки. Это нужно для того, чтобы были ясны ваши позиции сегодняшнего дня, для того, чтобы перекрестить то плохое, что имело место. (Я отнюдь не считаю, что все было плохо, но было и плохое.) Перекрестить это нужно так, чтобы об этом не только вы знали, но чтобы чувствовали и другие.

Вот эти два момента необычайно важны и необычайно существенны. Они должны быть осуществлены в ближайшее же время. Я считаю, что дело не в декларациях, не в торжественных выступлениях, ничего такого не должно быть. Но те два момента, о которых я сказал, по-моему, абсолютно необходимы. Они очень облегчат борьбу и за ваше имя и дадут возможность легче защищать вас вашим друзьям.

Я считаю, что вокруг вашего театра должен быть сосредоточен такой актив, который в свое время был вокруг театра Мейерхольда. Помните тот актив, который мог ползть в драку с кем угодно и с пеной у рта относился ко всякому слову критики, которая по адресу мастера раздавалась. Я не хочу, чтобы вокруг вашего театра были такие страсти, но страсти вокруг вашего театра должны разгореться. К этому нужно и можно стремиться. Затем – побольше нужно смелости и творческого дерзания.

Вот, товарищи, простите за несколько поучающий тон, который я почувствовал вдруг в своем заключении, но я сказал все то, что я думаю, очень просто и очень откровенно.

На этом разрешите закончить.

Комментарии

1. «Советский театр», 1931, № 5/6, с. 10–21.

Борис Владимирович Алперс (1894–1974) – критик и историк театра. В молодые годы был близок к исканиям Мейерхольда, входил в его узкий круг. В послереволюционные годы стоял на позиции ускоренной переориентации театров на новые идеологические позиции, был завлитом в Театре революции. В сезон 1928/29 гг. стал членом художественно-политического совета МХАТ 2-го от Союза революционных драматургов, посетил несколько первых его заседаний, выступал на них. После закрытия МХАТ 2-го он не однажды неодобрительно поминал как театр, так и его актеров.

2. Вариант 1977 г.: «служить театру для создания усложненного, своего рода «аллюзионного» сценического языка, на котором театр рассказывает зрителю о своем специфическом понимании современной действительности».

3. Вариант 1977 г.: «многозначные по содержанию».

4. Вариант 1977 г.: «со своей социально-философской программой, широко применяя систему символических обобщений и косвенных аналогий с современностью».

5. Вариант 1977 г.: «Такой жизненной задачей МХАТ Второго, его стержневой темой является утверждение индивидуалистического миро-созерцания, своеобразная декларация прав отдельной личности на неограниченное самоутверждение, личности, выхваченной из социального контекста действительности и противопоставленной этой действительности».

6. Вариант 1977 г.: «не является только индивидуальной особенностью этого театра».

7. Вариант 1977 г.: «свои традиции в жизни русского общества за первые десятилетия XX века».

8. Вариант 1977 г.: «В противовес всеобщему ожесточению, подготовке к вооруженной схватке эта группа несла знамя человечности, всепрощающей любви к людям».

9. Вариант 1977 г.: «Победа рабочего класса в ее представлении несла с собой разрушение культурных ценностей, возврат истории вспять, в темноту и хаос».

10. Вариант 1977 г.: «нет ничего значительного, что выделяло бы их из толпы обыкновенных людей, исчисляемых миллионам».

11. Персонаж «Потопа», первым исполнителем которого был М.Чехов.

12. Персонаж «Сверчка на печи», первым исполнителем которого был Вахтангов.

13. Вариант 1977 г.: «все это делает спектакли Студии одним из самых любопытных психологических документов, которые создала определенная прослойка русской интеллигенции в предвоенные и предреволюционные годы. Страстная исповедь, с какой обратился молодой театр к современникам, с предельной отчетливостью обнажает своеобразное положение этой социальной группы в историческом процессе нового времени».

14. Эта фраза в варианте 1977 г. отсутствует.

15. Вариант 1977 г.: «Студия превращалась в своего рода «чистилище» для морального совершенствования ее участников».

16. Вариант 1977 г.: «для наиболее точного сценического воплощения своей основной темы».

17. Вариант 1977 г.: «своеобразно приспособливая его для раскрытия своей традиционной темы».

18. Эта фраза и следующие два абзаца в варианте 1977 г. отсутствуют.

19. Вариант 1977 г.: «В центре стоит Грозный, осуществляющий одному ему ясную идею. Ему противостоит боярское окружение, люди, которые».

20. Вариант 1977 г.: «Они начинают рвать на части ризы умершего правителя».

21. Эта фраза в варианте 1977 г. отсутствует.

22. Вариант 1977 г.: «Он дает такую выдуманную, условную художественную форму, глядя на которую зритель мог бы забыть время и место действия трагедии А.К.Толстого. Благодаря этому историческое содержание пьесы заменяется новой, как будто отвлеченной концепцией».

23. Эта фраза в варианте 1977 г. отсутствует.

24. Окончание фразы в варианте 1977 г. отсутствует.

25. Эта фраза в варианте 1977 г. отсутствует.

26. 29 января 1929 г. на обсуждении худполитсоветом черновой генеральной репетиции «Человека, который смеется» Алперс отметил другие проблемы постановки: «Спектакль производил бы более сильное впечатление, если бы он был поставлен не в этом сезоне. Это не вина, а беда постановки, что она появилась в репертуаре ГМХТ-2 тогда, когда общественность потребовала от него поворота в сторону современности. «Человек, который смеется» пьеса не современная. Спектакль сделан крепко и уверенно» (РГАЛИ, 1990.1.26, л. 4).

27. Эта фраза и последующие два абзаца в варианте 1977 г. отсутствуют.

28. Эта фраза в варианте 1977 г. отсутствует.

29. РГАЛИ. 1990.2.22, л. 1–1об. МК, без даты и подписи.

30. РГАЛИ. 1990.2.22, л. 110–123. МК, без даты и подписи.

31. Рынды нужны были для участия в массовых сценах (которым придавалось огромное значение в эстетике раннего МХТ) «Царя Иоанна Федоровича».

32. Речь идет о Филармоническом училище, в котором преподавали некоторые актеры МХТ, а также о Театральном училище при Малом театре, где преподавали актеры этого театра.

33. К.С. болел тифом летом 1910 г. и, вернувшись после длительного лечения, вместе с Н.-Д. приступил к работе над «Живым трупом», где впервые пытался применить сформулированные за этот промежуток начаточные элементы своей будущей системы.

34. Между «Сверчком» и «12-й ночью» были показаны «Калики перехожие» и «Потоп».

35. Статья (подпись Доктор Дапертутто) называлась «Сверчок на печи, или У замочной скважины» и была опубликована в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1915, № 1/3).

36. В момент объявления Германией войны России за границей находились К.С. с М.П.Лилиной, В.И.Качалов с женой и сыном, Л.М.Леонидов, Н.О.Массалитинов, Н.А.Подгорный с женой и др. К.С. вскоре по возвращении на родину опубликовал свои впечатления «Из пережитого за границей» в «Русских ведомостях» (см. КС, т. 5, кн. 1, с. 164–179).

37. МХТ открыл сезон 27 октября.

38. Премьера «Сверчка» состоялась почти через месяц после возобновления «Горя от ума» – 24 ноября.

39. «Позор Германии» («Культурные звери») М.В.Дальского шел в Суворинском театре, «Король, закон и свобода» Л.Андреева в Московском драматическом; миниатюра Мопассана, – видимо, спектакль по его новеллам в театре Корша, состоявший из двух одноактных пьес «Мадемуазель Фифи» (одноименная пьеса О.Метенье) и «Два друга» (пьеса А.Шармен шла под названием «Во время перемирия»).

40. Правоту слов Б.М.Сушкевича подтверждают и протоколы спектаклей МХТ, в эпизодах или массовых сценах которых были заняты студийцы; редкий спектакль обходился без замечаний в адрес студийцев, так или иначе нарушавших дисциплину (см. Понедельники, раздел «Дневник спектаклей»).

41. Речь, видимо, о весенних гастролях 1919 г. в Петрограде, куда студия впервые выехала самостоятельно.

42. Эта легенда, впрочем, поддерживается в воспоминаниях и Гиацинтовой, и Пыжовой, и Бирман.

43. Р.В.Болеславский был одним из исполнителей роли Босса в «Гибели 'Надежды'», в «Потопе» он играл в очередь О'Нейля и Бира; первым исполнителем он был в «Празднике мира» (Вильгельм) и в «12-й ночи» (сэр Тоби).

44. В МХТ Болеславский играл Беляева («Месяц в деревне»), Левку (Miserere), Лаэрта («Гамлет»), Блуменшена («У жизни в лапах»), Фабрицио («Хозяйка гостиницы»), Дон Карлоса («Каменный гость»), Барановского («Осенние скрипки») и др.

45. Л.А.Сулержицкий был сослан из-за отказа служить в армии по религиозно-нравственным соображениям.

46. По поручению Л.Н.Толстого Сулержицкий организовал вывоз преследуемых на родине духоборов на постоянное жительство в Канаду.

47. В одном из недатированных писем к Ф.Н.Михальскому С.В.Гиацинтова писала: «...Неприятно читать, когда Сушкевич пишет «моя» «12-я ночь». Это была «12-я ночь» Станиславского, хоть он и значился режиссером» (М.Ф., № 563).

48. См. письмо Болеславского К.С.-у по этому поводу (Понедельники, с. 588–591).

49. «Дочь Иорио» была поставлена раньше «Балладины» более чем на год – 20 января 1919 г.

50. Премьера «12-й ночи» состоялась 25 декабря 1917 г. по старому стилю, новый был введен с февраля 1918 г.

51. После 1917 г. страну покинули около десяти ведущих первостудийцев.

52. В марте 1919 г. на собраниях в МХТ обсуждались пути выхода из тяжелейшего положения, в котором оказался театр и его студии, было предложено создать на их основе два или три самостоятельных товарищества, связанных одним административным органом. Каждый член труппы (а основной костяк первостудийцев числился в составе театра) получил от Н.-Д. записку с предложением записаться в ту или иную группу. Почти все первостудийцы выбрали вторую группу, группу Первой студии (Чехов, записавшийся было в первую группу, вскоре вернулся во вторую), сепаратистские настроения вообще были очень сильны в то время в студии, на многочисленных собраниях, где обсуждалась дальнейшая судьба студии, перевес брали сторонники отделения от МХТ. В этом смысле интересно письмо, которое 25 марта Гиацинтова отправила Н.-Д., объясняя ему свой выбор (НД, № 3696/2).

«Многоуважаемый Владимир Иванович!

Нет, это не развод. Чем больше я думаю, чем больше слушаю, что творится вокруг, тем больше убеждаюсь в этом. Мне кажется, Вы думаете: это конец. А я теперь уверена, я надеюсь, что мы не разойдемся, что соединимся по-новому, хорошо и крепко. И не я одна оставляю кусок своей души в театре. Не я одна, уже решив все, носила письмо в кармане и не могла его отдать.

В театр я пришла, им жила и слишком долго соединяла с ним все свои мечты и надежды. Я не могу уйти от тех, у кого училась, у кого все брала, от тех, кого люблю так сильно! Я не хочу, я не могу сказать вам – «прощайте». Это неверно, есть сейчас какая-то неправда. Силой вещей мы будем вместе, потому что во имя одного будем работать, и, может быть, даже вы лучше издали увидите, что мы не так плохи, не так самонадеянны, не так неблагодарны, как это всем кажется. И если мы верим, что сделаем что-то, так я думаю, только с этой верой и можно жить. А если нас досужие рецензенты и называют «высокоталантливыми» и т.п., так мы не так глупы, чтоб не разобраться, к кому и к чему прислушиваться.

Может быть, вы поверите нам больше, чем сейчас, может быть, увидите нашу кровную любовь и преданность театру. Я не верю ни в какой разрыв, и потому с глубоким убеждением говорю вам не «прощайте», Владимир Иванович, а до свидания, и до скорого свидания. И еще скажу – я люблю вас, я люблю театр, и где бы я ни была, хоть в Сингапуре, ничто не вытравит из меня этой любви».

53. В этом помещении кроме Первой студии давали свои спектакли МХАТ и другие московские театры.

54. Когда к концу лета 1919 г. стало ясно, что гастролировавшая по югу страны группа актеров Художественного театра во главе с Качаловым и Книппер не сможет вернуться в Москву в ближайшее время, студия находилась с гастроями в Петрограде. Руководители МХТ надеялись, что в эту критическую для театра минуту их воспитанники придут на помощь alma mater. Член правления Первой студии помощник режиссера С.И.Хачатуров в начале августа призывал Сушкевича, находившегося в Петрограде: «Если Вам дорога Студия и дорого ее существование и дальнейшее развитие – бросьте все дела хотя бы на три дня и неситесь немедленно в Москву. Вам необходимо, как представителю Студии, повидаться с К.С. и Вл. Ив. Театр сейчас в критическом положении из-за отрезанности Харьков. группы. К.С. рвет и мечет, ругает Студию направо, с каждым из нас холоден и неприветлив. ... Поймите одно: в таком положении Театра мы не можем играть в Петербурге, мы должны быть здесь. С нашей стороны было бы преступлением бросить Театр в наикритичнейший момент его существования. ... Они обижены на нас ужасно. Конст. Серг. совершенно отвернулся от Студии. Он нас сейчас ненавидит и ему тяжело сейчас встречаться с каждым из нас. Неоспоримо одно – они хотят, чтобы мы были здесь, они уверены, что мы поможем театру, но обращаться сами к нам не хотят и ждут, чтоб инициатива исходила от нас» (КС, № 13737). Студия вернулась в Москву только в середине октября, когда сезон уже был в разгаре (он открылся 12 сентября).

55. См. Евгений Вахтангов. М., ВТО, 1984, с. 310–312.

56. 1-я редакция «Чуда святого Антония» была поставлена в Вахтанговской студии 15 сентября 1918 г.; 2-я редакция – 29 января 1921 г.

57. На афише спектакля равноправными режиссерами значились Вахтангов и Сушкевич.

58. Речь о роли мастера Пьера, антирелигиозный пафос которой, как и всей пьесы «Архангел Михаил», был неприемлем для Чехова. Генеральные репетиции невыпущенного спектакля состоялись до отъезда студии на зарубежные гастроли – 6, 7 и 15 июня 1922 г.

59. Студия с большим успехом показала свои спектакли – «Сверчок на печи», «Потоп» и «Эрик XIV» – в Риге, Таллине, Берлине, Висбадене, Праге.

60. Решение о снятии «Архангела Михаила» с репертуара было принято на заседании Центрального органа студии 22 сентября 1922 г.

61. Премьера «Расточителя» состоялась 15 марта 1924 г.

62. Официально Первая студия стала называться МХАТ 2-м с 13 августа 1924 г., правда, первый сезон на программках еще печатали: «бывшая Первая студия».

63. Речь идет о вступлении Чехова 23 сентября 1922 г. в должность директора студии – первоначально предполагалось – на один год.

64. Сушкевич, видимо, запомнил, что в самом Художественном театре редкий спектакль осуществлял один режиссер, не говоря уж о первых годах существования театра, когда почти каждый спектакль ставили оба руководителя театра.

65. Впервые разграничение постановщика и режиссера появилось на афише «Укрошение строптивой» (9 апреля 1923 г.). Постановщиком значился В.С.Смышляев, режиссерами он же и А.И.Чебан. Следующий раз постановщиком подписывается Сушкевич на афише «Расточителя».

66. Сам А.Д.Дикий в «Повести о театральной юности», рассказывая о постановке своей «Блохи» и о возникших сложных проблемах ее оформления, вынудивших его сменить художника уже ближе к намеченной премьере, ни слова не говорит о противодействии его постановке.

67. Спектакль прошел 5 раз; на 5-й О.И.Пыжова, исполнявшая центральную роль, опоздала на 20 минут, а объявленный на 20 мая 6-й спектакль был отменен по болезни той же Пыжовой. Документов о причинах его снятия в архиве не обнаружено.

68. Статья Блюма о «Евграфе» появилась в «Жизни искусства» (1926, № 40, с. 5).

69. Полностью сохранившаяся стенограмма обсуждения спектакля «Закат» зафиксировала возражения Чехова только по поводу оформления (см. КС, № 14095).

70. Речь идет о конфликте сезона 1926/27 г. между группой А.Д.Дикого и основной группой театра.

71. Речь о роли Муромского.

72. Кроме названных в режиссуре себя пробовали В.Н.Татаринов и А.И.Чебан.

73. С отъездом Чехова из репертуара выбыл «Гамлет», который последнее время и без того игрался редко, и «Эрик XIV», хотя номинально Чехов имел в нем дублера (А.А.Гейрота); «Дело» очень скоро (13 октября 1928 г.) вернулось в репертуар, найдя замену Чехову – неравноценную, конечно, – в лице А.П.Нелидова, затем А.Э.Шахалова; в остальных ролях своего репертуара Чехов имел дублеров и выступал нечасто, в основном на гастролях, так как его имя являлось главной приманкой при организации гастролей. Дело здесь было не в репертуаре, а в репутации, которая во многом держалась именно на Чехове.

74. В своих тезисах к докладу на заседании худполитсовета 12 ноября 1928 г. директор театра Е.П.Херсонская так сформулировала положение о структуре театра: «...общее руководство принадлежит Дирекции в составе Директора и двух Заместителей (по художественной и административной линии). Дирекция привлекает к решению наиболее важных

дел 6 человек из актерско-режиссерского состава. Авторитет этих 6-ти подкрепляется утверждением артистическим составом труппы. Актерский цех в целом выбирает внутренний Худож. Совет, который так же как и 6 человек при Дирекции, обсуждает вопросы текущего производства (постановки, прием пьес и т.д.)» (РГАЛИ, 1990.1.25, л. 171). В девятку входили Бирман, Бромлей, Гиацинтова, Берсенева, Готовцев, Смышляев, Сушкевич, Чебан и директор Херсонская.

75. На заседании худсовета 4 сентября 1928 г. обсуждают пьесы «Да здравствует коммуна» В.Кутюрье, «Субмарина 12» Тригера, «Порги» – «из негритянской жизни», «Стенька Разин» по Чапыгину.

На заседании худсовета 11 сентября Берсенева напоминает: «В прошлом году М.А.Чеховым был разработан режиссерский план постановки «Женитьбы», который он лично хотел осуществить. В настоящий момент вопрос с этой стороны остается открытым, но он все же предлагает заявку на «Женитьбу» подтвердить, чтобы окончательно закрепить ее за театром». Решают «подтвердить заявку в Главискусство и иметь ее в портфеле театра» (РГАЛИ, 1990.1.25, л. 166–166 об).

76. Вопрос о включении в репертуар инсценировки романа Гюго «Человек, который смеется» стоял на заседании худполитсовета 21 ноября 1927 г. Разъяснения по этому поводу давал Берсенева, сообщив, что заказанная еще год назад Д.П.Смолину инсценировка оказалась неудачной, и Сушкевич предложил написать новую пьесу, «сделав конец мажорным» (СТ-2, с. 203).

77. Пьеса Б.С.Ромашова из времен гражданской войны «Набат в горах» писалась автором по заказу театра два года; она была принята на заседании худполитсовета только 18 февраля 1929 г., но на заседании 29 марта Берсенева сообщил, что Репертком потребовал значительных переделок в пьесе, поэтому репетиции прекращены и театр должен срочно переориентироваться на постановку пьесы Гольдони, чтобы успеть выпустить спектакль для абонементов (см. РГАЛИ, 1990.1.26, л. 13).

78. На заседании худполитсовета 12 ноября 1928 г. Херсонская формулирует основные принципы формирования репертуара: «Литературный материал подбирается по признакам: выдержанность идеологической стороны, полноценность художественного воплощения идей, отсутствие упадочных и переутонченных настроений. Курс на бодрость, оптимизм, глубину захвата современных проблем. Пьесы идейно ценные, но художественно недоработанные, выправляются совместными трудами автора и режиссуры под общим влиянием руководящего состава театра. Пьесы обывательского склада бракуются театром безоговорочно. Классики трактуются в преломлении современных социальных требований. Оформление, разработка отдельных образов и положений идет путем большого заострения сценических форм без уклона в натурализм или голую символику. [...] Оптимистическое, бодрое, мажорное настроение – вот лейтмотив, долженствующий прозвучать в репертуаре» (РГАЛИ, 1990.1.25, л. 171, 172).

79. Кроме названных в этот сезон была поставлена еще «Хижина дяди Тома».

80. Оформлял спектакль С.М.Чехов, ставил В.Н.Татаринов.

81. Речь идет о «О задачах РАПП на театральном фронте», документе, принятом на театральном совещании РАПП, которое проходило с 26 января по 4 февраля 1931 г.

82. Речь о Е.И.Кузнецовой.

83. «Двор» был показан раньше спектакля «Светите, звезды!» (4 мая – 28 ноября 1929 г.).

84. А.А.Каравеева написала пьесу по своей повести, опубликованной в 1926 г., в иной социально-общественной ситуации.

85. Спектакль, прошедший всего 14 раз, даже на премьере не собрал полного зрительного зала.

86. Предполагалось, что это будет пьеса о Карле Марксе, впрочем, так, вероятно, и не написанная.

87. Последней премьерой на этот момент было «Дело чести» (2 января 1932 г.).

88. Вероятно, речь о В.В.Готовцеве, который в «Светите, звезды!» играл ректора университета Гармаша.

89. В архиве она отсутствует.

90. Последующий текст есть только в экземпляре, хранящемся в Музее МХАТ (КС, № 13969, л. 48).

91. РГАЛИ, 1990.2.22, л. 2–56. МП с большой правкой (печатается с ее учетом, за исключением тех случаев, когда правка не доведена до конца).

Судя по измененной пагинации, стенограмма при обработке была сокращена почти на 30 л. Трудно предположить, что Берсенев выступал в один день с Сушкевичем: каждый из докладов длился около трех часов, плюс перерывы, плюс дискуссии. Несколько путанное, противоречивое вступительное слово председателя собрания вносит дополнительную неуверенность в датировку его доклада. Скорее всего выступление Берсенева проходило после 20-го и до 25 января.

92. Григорий Григорьевич Александров (1886–1937), женатый на шведке и получивший в 1921 г. шведское гражданство, служил в советских посольствах Швеции и Норвегии, но во второй половине 20-х гг. был выслан из Швеции и перебрался в СССР, где включился в культурную жизнь страны. Занимался журналистикой, переводами (знал несколько языков), работал в издательствах, преподавал; в июле 1930 г. был назначен директором МХАТ 2-го, покинул этот пост в декабре 1933-го. Сменив несколько мест работы, в 1936 г. оказался в Пятигорске, где летом 1936 г. был арестован и через год расстрелян.

93. «Чудака» Берсенев ставил вместе с Чебаном.

94. В «Селе Степанчикове» К.С. репетировал полковника Ростанева (1917).

95. Этот показ состоялся 15 января 1913 г.; от этого спектакля студия отсчитывала свое существование.

96. Первый публичный спектакль «Гибели 'Надежды'» состоялся 4 февраля.

97. Премьера пьесы Б.С.Ромашова «Конец Криворыльска» состоялась 20 марта 1926 г.

98. Премьера «Любови Яровой» прошла 22 декабря 1926 г.

99. См. КС, № 13754.

100. Там же. Берсенев здесь (как и в случае с выступлением Н.-Д.) вольно пересказывает текст выступления Сушкевича.

101. Премьера «Мысли» Андреева состоялась 17 марта 1914 г. (Вахтангов играл «бледного молодого человека») Крафта, который подает несколько реплик герою пьесы Керженцеву в первой картине); премьера «Сверчка на печи» 24 ноября того же года.

102. Речь идет о времени, когда студия играла в помещении кино-театра «Альказар»; премьера «Расточителя» состоялась 15 марта 1924 г.; этот же спектакль был последним, который студия на гастролях в Ленинграде сыграла 15 июня в своем прежнем качестве.

103. Речь идет, скорее всего, о Сушкевиче, конфликт с которым у Чехова возник весной 1928 г. в связи с разными взглядами на дальнейшие пути развития театра и роли коллектива в этом развитии. После беседы с Чеховым по поводу конфликта и возможности выхода из него, Н.-Д. писал ему 20 апреля: «А перед театром и перед искусством, а также перед всеми, кто за Вами пошел, Вы не вправе отстранять Сушкевича. На это моего благословения нет!» (НД, т. 3, с. 217).

104. Чехов навсегда покинул страну в начале июля 1928 г.

105. В «Известиях» было напечатано два письма Чехова. Одно, которое он написал коллективу МХАТ 2-го 29 августа («Известия», 8 сентября), второе на имя редактора газеты («Известия», 21 сентября). Недатированное письмо Луначарскому вряд ли – исходя из его содержания – могло быть обнародовано в те годы; не могло оно быть опубликовано и в первом издании Литературного наследия Чехова (1986), впервые появившись во втором издании (М., 1995. Т. 1, с. 341–348).

106. Берсенев передает приблизительный смысл (не цитату), который можно извлечь из чеховских писем.

107. Ф.Я.Кон в 1930–1931 гг. был членом Коллегии Наркомпроса, зав сектором искусств.

108. См. выше примечание 73.

109. Речь идет об инсценировке «Дон Кихота».

110. Директором вместо Чехова была назначена Е.П.Херсонская, бывшая до того его заместителем в течение сезона.

111. «Митькино царство» единогласно было принято к постановке 4 сентября 1928 г. на очередном заседании худсовета, премьера состоялась 8 декабря.

112. Критика отнеслась к спектаклю весьма холодно.

113. Пьеса была принята к постановке на заседании худполитсовета 3 мая 1929 г.; премьера прошла 14 ноября того же года.

114. Пьеса была принята к постановке на заседании худполитсовета 29 апреля 1929 г.; премьера прошла 2 ноября 1930 г.

115. Между «Митькиным царством» и «Чудаком» Афиногенова были поставлены «Человек, который смеется» и «Бабы».

116. Речь о пьесе А.Белого «Петербург», поставленного 14 ноября 1925 г. (последний, 38-й, спектакль – 18 января 1928 г.).

117. Опубликовано в «Новом зрителе», 1929, № 41, с. 6–7.

118. Сохранилась сокращенная запись обсуждения этой пьесы на худсовете 23 апреля 1931 г. (РГАЛИ, 860.1.556, л. 16–18).

«ПРЕДСЕДАТЕЛЬ (Молчанов). Переходим к обсуждению пьесы. Кто имеет вопросы автору?

Богданов. Разрешите. В читке пьеса звучит прекрасно. Но как это осуществить на сцене?

БЕРСЕНЕВ. К ответу на этот вопрос мы еще не готовы.

БИРМАН. У меня есть вопросы. Тов. Богданов очень верно спросил – как это осуществить на сцене? Я тоже хочу спросить: 1. Как попадут на сцену очень красивые описания чисто беллетристического свойства, например: искры, звезда и прочее? 2. Пьеса сильного напряжения. Где же будет отдышка и для актера и для зрителя? По-моему, не хватит ни голосовых связок, ничего. 3. Какими способами темперамент автора вылить на театре? 4. Что касается китайца, то он есть в каждой пьесе, даже в Театре сатиры в пьесе «Липа». Немцы тоже. По-моему, эти фигуры шаблонны. 5. Вещь требует очень больших родовых схваток театра. Но имейте в виду, что если ребенок очень большой, то мать умирает.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Кто еще?

ЧЕБАН. Разрешите мне. Я хочу спросить автора: 1. Как в театре сочетать реальную действительность содержания с пафосной приподнятостью пьесы? 2. Как автор предвидит температуру спектакля? Ведь пьеса начинается почти сразу с точки кипения. При таком напряжении пьесы, боюсь, как бы зритель не выскользнул из рук автора и театра. 3. В отношении постановочном: огромная индустрия. Техника театра, по-моему, еще не достаточно готова для этого. И, наконец, четвертое: в чтении пьеса занимает два часа, а нужно полтора. Как автор предполагает сократить пьесу?

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Вопросов больше нет? Дадим слово для ответа автору.

Микитенко *(не записано)*.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Переходим к обсуждению. Слово имеет тов. Бромлей.

БРОМЛЕЙ. Пьеса очень значительная. И очень удачна. Тема автора – это тема страны. Здесь найдены и новые слова, и огромный темперамент. Пьеса явление исключительное. Слова Орды несколько не декламационны, потому что они талантливы. Но дело в том, что есть разноречивые куски и разный характер отдельных частей пьесы. Главным образом второй акт. В нем не тот язык. Есть советский юмор, а есть обывательская шелуха.

Главная ошибка в пьесе – это, по-моему, ваши ремарки. Они нужны только вам – для самоуслаждения. Эта «красивенькая» поэзия не нужна. Она внутренне не сильна.

Богданов (рабочий). Прекрасно написанная вещь. Художественная вещь. Но мне не понятен Заруба. Член партии, у которого отбирают партбилет. Это не оправданно. Заруба не раскрыт. Но пьеса – явление, выходящее из ряда тех пьес, которые до сих пор мы знали. Театр должен найти совершенно *новые формы*. Театр должен много над этой пьесой поработать.

Белецкий (рабочий, учится в Комакадемии). Положительность пьесы очевидна. Я не знаю равной этой пьесе. Главным достижением пьесы есть то, что автор бесстрашно вскрывает противоречия, и вскрывает их не шаблонно, а высокохудожественно. Например, когда автор срывает маски с летунов и т.д., он по-большевистски вскрывает противоречия. Как же он разрешает эти противоречия, верно или неверно? Верно. Совершенно верно. Ни одного идеологического срыва нет. Но есть некоторая недоработанность, некоторая художественная неоправданность отдельных моментов. Пример – Орда. Логика этого образа развивается хорошо. Но когда он моментально сагитирован Кармануцой, – странно. Может быть, я ошибаюсь, может, не дослышал, но мне показалось, что это происходит без соответствующей подготовки. Также со Штраусом: хотел уезжать и тоже какое-то быстрое пробуждение сознания.

Непонятен для меня очень выигрышный момент пьесы – «психологический подход» Поволоцкого. Для чего нужно было снижение программы?

Интродукция. Это одно из самых выигрышных мест пьесы. Но мне понятны сомнения автора относительно количества их. Нужны ли интродукции перед каждым действием? Это очень хорошо, что Донбасс связан со всем Союзом этими интродукциями. Но, может быть, можно уменьшить количественно, но не за счет снижения качества.

Я не согласен с т. Бирман, что персонажи китайца и немцев уже стали шаблоном. Нет, тут автор очень метко убивает еще и другого зайца. Это проблема интернационализма. Здесь китаец, немцы и проч. не то, что в других пьесах.

Теперь следующее. Здесь в разговорах проскользнула очень опасная тенденция. Театр, конечно, *должен* справиться с задачей. Мы будем помогать ему в этом. Но тут проскользнула тенденция боязни. Я хочу спросить: помогает эта пьеса социалистической реконструкции театра? Да! Не нужно боязни и малодушия. Тут только уверенность в победе решит вопрос. Если этой веры не будет у работников театра, если у них будет боязнь перед сложностью задачи, то тогда действительно не нужно браться за такую пьесу. Я не согласен, что пьеса начинается сразу с точки кипения. Нарастание сюжета и настроения идет строго последовательно. Пьеса может быть одолена только в том случае, если театр использует свою поездку на Донбасс для упорной и кропотливой работы над пьесой.

Еще раз, пьеса является новым этапом в пролетарской драматургии.

Рыжинский. Мне понятен вопрос т. Богданова – разрешима ли задача для театра? Это спрашивает рабочий, член художественного совета. Но непонятен этот же вопрос со стороны некоторых работников театра. Помню, когда мы обсуждали в прошлом году пьесу т. Микитенко «Светите, звезды», тоже были опасения относительно сложности пьесы.

После выступления т. Белецкого мало чего остается говорить. Я остановлюсь на некоторых моментах. Говорили, что образ Зарубы не ясен, не раскрыт. Мне кажется, это ошибка. Образ Зарубы дан совершенно ясно. Секретарь партийного комитета очень хорошо ему сказал: по-ложи билет. И все ясно.

Пьесой заслушиваешься. Конечно, первой постановкой ее вряд ли удастся осуществить. Но к январю мы ее должны увидеть на сцене МХТ 2.

БЕРСЕНЕВ. Я должен категорически отвергнуть обвинения некоторых работников театра в боязни. В осторожном отношении работников театра к пьесе ни в коем случае нельзя видеть боязни. Тема огромна. «Светите звезды» – это была пьеса, а то, что прочел сейчас автор, это – *дело чести*. И тут для театра задача совершенно сверхъестественная. Я достаточно слышал пьес... [Пропуск в записи.]

Сцена, когда Заруба кладет билет, очень выразительна. Это одна из лучших сцен. Наоборот, есть сцены многословные. Автор ставит слишком много точек над и. (ЧЕБАН. Беллетристика.) У автора как будто есть недоверие к самому себе, и он трижды подчеркивает то, что уже ясно и так.

Я еще раз подчеркиваю, что выступления работников театра – это не малодушие, не трусость, а только желание подойти со всей серьезностью и ответственностью к огромной задаче, поставленной автором.

СОБОЛЕВ. Литературная часть театра второй раз слушает эту пьесу. Это преимущество, потому что сейчас уже совершенно ясно, при этом втором чтении, что только проработав пьесу основательно, можно уяснить себе огромность трудностей, которые нам нужно побороть.

Вся пьеса возникла на совершенно новой форме. Мне представляются два главные момента ее. Звук и свет. Из этого возникает героическая оратория. Я именно так понимаю эту пьесу – как героическую ораторию. Тут говорили о том, что пьеса слушается с напряжением. Но при втором чтении я уже ясно почувствовал, что в пьесе есть много разрядок и что построение пьесы совершенно закономерно.

На этой пьесе нам нужно *создать новую форму спектакля*. Но вся история нашего театра – это борьба за новую форму. Мы всегда искали такого материала. Разве «Закат» Бабеля не был такой пьесой? И несмотря на разницу пьес, в них есть общее – это добротность материала.

Трудность индустриального оформления? Но это же не будет подано натуралистически.

Говорили, что пробуждение Орды не диалектично. Менее диалектично пробуждение немцев. Тут игра с газетой мне кажется недостаточной.

Пьеса возникла на глубочайшем политическом материале. Серафима Германовна прибегла к акушерскому сравнению. Я позволю себе тоже закончить акушерским сравнением: нужно, чтобы большая мать родила большого ребенка.

Молчанов (председатель). Пьеса меня перевернула. Меня, как рабочего. Не поверю, что такие мастера, как актеры МХТ 2, могут испугаться этой пьесы. Я уверен, что пьеса будет доведена до конца в лучшем виде. Будем только просить т. Микитенко, чтобы он в будущем дал нам такую же пьесу. (Смех.)

Александров (директор театра). Я не согласен с Юр. Вас., что немцы не доработаны, что они не живые. (Соболев. Я этого не говорил.) Я хорошо знаю иностранных горняков. Я с ними сталкивался. Физиономии Штрауса и других у автора совершенно живые. Это классические образы иностранных рабочих, любящих горное дело.

Что же касается замечания о том, что театр боится пьесы, то это отрывок того неправильного мнения о нашем театре, которое утверждает, что театр не перестроился. Разве этот сезон не показывает ясно, что театр реконструируется? Зачем же пережевывать старую жвачку? Я должен решительно отвергнуть эти тенденции.

Теперь о пьесе. Должен сказать, что все, что было до сих пор в советской драматургии, бледнеет перед этой пьесой. Позвольте мне поблагодарить от имени театра и нашего художественного совета вас, т. Микитенко, за то, что вы не прервали вашего сотрудничества с театром после первой своей пьесы, как это, к сожалению, делают некоторые другие (*продолжительные аплодисменты*).

При обсуждении в Главреперткоме этой пьесы 26 сентября 1931 г. постановили: «Разрешить по лит. А. Заслушать режиссерский план и дать указания о частичных исправлениях по линии уточнения взаимоотношений Мохова и Вершигоры» (РГАЛИ, 645.1.129, л. 5).

119. Речь об опубликованном в «Советском театре» (1931, № 10/11) постановлении секретариата РАПП «О задачах РАПП на театральном фронте».

120. Афиногенов был ответственным редактором журнала «Советский театр», где почти в каждом номере публиковал свои пространственные статьи по вопросам теории и практики современной драматургии; иногда для разнообразия он подписывался под статьями своим псевдонимом Н.Скуба.

121. Вскоре сам Берсенев примет к постановке очень слабую пьесу ленинградских авторов бр. Тур «Земля и небо», и театру придется специально объясняться перед начальством по этому поводу (см. РГАЛИ, 1990.2.36, л. 20–21).

122. Речь, видимо, идет о VIII Всесоюзном съезде Рабис, который проходил в Москве с 5 по 10 января 1932 г. Выступление Эпштейна и прения по нему публиковались в № 4 и 5 журнала «Рабис». Съезд Мосгубрабиса проходил незадолго до этого.

123. Это не совсем так. Почти перед каждой постановкой, будь то «Гамлет», «Орестея», «Смерть Иоанна Грозного», «Митькино царство» «Суд» и т.д., кто-нибудь из режиссеров рассказывал в прессе о грядущих постановках, давались аннотации в программах. В 1928 г. Театропечать выпустила шестнадцатистраничную брошюру, подготовленную театром и посвященную постановке «Взятия Бастилии». Начиная с «Хорошей жизни» театр регулярно издавал к каждому спектаклю отдельные иллюстрированные брошюры со статьями режиссера, художника, актеров. Кроме того кто-нибудь из руководителей МХАТ 2-го нередко выступал в театральной (и не только) прессе с рассказом или об итогах сезона, или о планах на будущее.

124. Найти какую-нибудь информацию об этом диспуте ни в прессе, ни в архиве не удалось. Скорее всего речь идет о диспуте в Комакадемии «О системе и творческом методе МХАТ», проходившем в феврале – марте 1930 г.

125. Пьеса готовилась в разгар конфликта в сезоне 1926/27 г.

126. В оригинале этот и предыдущий абзацы не вычеркнуты, но при правке текста стенограммы и новой пагинации они явно не учитываются. Этот пассаж Берсенева заставляет предположить самое невероятное, что он не только не видел, но и не слышал ни от кого об этом спектакле, хотя роль Лидочки в нем играла его жена, С.В.Гиацинтова; правда, в сцене, о которой идет речь у Алперса, она не участвует. Об этой остроумной придумке создателей спектакля – показать в кабинете только царственные ноги – писалось почти в каждой рецензии на спектакль.

127. Вероятно, здесь идет речь о выступлении директора В.Ф.Смирнова на художественном совещании 9 декабря 1929 г. (см. РГАЛИ, 1990.1.20, л. 72–84). На МК его сбивчивого, маловразумительного доклада с попыткой эстетического теоретизирования значится: «Не корреktировано».

128. Всего в резолюции 8 пунктов. Возможно, Берсенеv имеет в виду следующие:

«2. Однако в театре еще не изжиты многие болезненные явления, причину возникновения которых следует искать в следующем:

а) Отход театра от принципов широкой коллективной проработки важнейших вопросов внутренней, производственной художественной и профессиональной жизни театра – отход от принципа, который был руководящим для коллектива в его студийный период.

б) Разрыв между основной группой организаторов театра в смысле их художественной подготовки, их трудовой спайки и их трудового энтузиазма с группой тех членов актерского коллектива, которые пришли в театр позже и которые не имеют ни достаточной подготовки, ни внутренней между собой спайки» (там же, л. 75).

8-й пункт резолюции гласил: «...В театре должна быть создана атмосфера энтузиазма, что может быть осуществлено лишь при росте сознательности каждого члена коллектива. Такая атмосфера создает обстановку внутри театра, способствующую росту всего коллектива в целом и

завоеванию дальнейших позиций. ГМХТ-2 должен встать в первый ряд подлинно советских, подлинно современных, подлинно рабочих театров нашей страны» (л. 76).

На том же совещании по вопросу подготовки кадров для театра выступили Бромлей и Гиацинтова.

Н.Н.Бромлей: «Повышение качества второстепенного кадра путем бесед и лекций не дает нужных результатов, ибо в искусстве ценен индивид. Есть такие актеры, которые уже давно в театре – талантливые, но с которыми нужно работать; за исключением очень маленькой группы, – всех актеров театра надо учить, причем учить индивидуально, а не группами, тогда возможно выработать подлинно хороших актеров. Каждый актер из группы актеров высокой квалификации должен высмотреть себе из актерского коллектива тех, кто наиболее нуждается в учебе. Актерам нельзя разрешать брать для изучения те роли, которые им не по силам. Девятка порой из вежливости не говорит того, что думает об актере. Это явление, конечно, ненормальное.

С.В.Гиацинтова. Система лекций неважна, но все-таки школа как таковая необходима. Основной кадр должен работать с актерами, но за неимением у артистов-мастеров [времени], – система прикрепления не оправдывает себя. Только тот коллектив представляет ценность, в котором большой и маленький актер прошел через определенную школу. У нас не хватает школы, а это самое главное» (л. 72).

129. Эта группа актеров пришла в театр по окончании Цететиса, где преподавал Сушкевич.

130. Видимо, речь идет о Н.Н.Бромлей.

131. Если проследить по программкам, то действительно фамилии молодых актеров занимают в них преимущественное место, в особенности в современных пьесах, но совсем нечасто эти фамилии стоят возле основных действующих лиц пьесы.

132. Д.И.Рудницкий был недавно пришедшим в театр режиссером-стажером, но в коллективе он не задержался.

133. Е.И.Кузнецова работала в театре с 1 ноября 1930 г. и сыграла центральную женскую роль в «Деле чести»; в дальнейшем появлялась в основном в массовках или коротких эпизодах.

134. Речь о возобновленном в 1928 г. спектакле МХАТ.

135. Берсенев впервые исполнил роль Трофимова 14 декабря 1917 г., заменив внезапно заболевшего Н.А.Подгорного, чем заслужил похвалу К.С. (см. Понедельники, с. 254).

136. См. об этом в отчете дирекции за сезон 1930/31 г. (Раздел III, док. 1).

137. Никаких материалов, связанных с повторными выступлениями докладчиков (если они были), в архивах обнаружить не удалось.

138. РГАЛИ, 860.1.556, л. 22–51. МП с авторской правкой.

139. Речь о Курсах драмы А.И.Адашева, актера МХТ, открывшего в 1906 г. свою частную актерскую школу, где в основном преподавали художественники.

140. Г.М.Хмара в «Гибели 'Надежды'» играл Герта, в «Празднике мира» Шольца, в «Сверчке» Джона, в «Потопе» О'Нейля, в «Росмерсхольме» Росмера.

141. Эмигрировав первоначально в Германию, Хмара женился на всемирно известной актрисе немого кино Асте Нильсен. Первостудийцы встречались с ним в Германии во время своих зарубежных гастролей в 1923 г. (см. воспоминания Гиацинтовой).

142. Это случилось в 1914 г. после спектакля по пьесе Л.Андреева «Мысль», где Л.М.Леонидов сыграл доктора Керженцева, ставящего над собой психологический эксперимент.

143. М.Ф.Михайлова, заведующая костюмерными мастерскими.

144. Фраза из набросков к предисловию предполагавшегося издания трагедии.

145. Речь о съезде Мосгубрабиса.

146. Ф.Я.Кон с 1931 г. стал председателем Всесоюзного комитета радиовещания; в его честь (в связи с широко отмечаемым 50-летием его революционной деятельности) Московская консерватория была переименована в Высшую музыкальную школу имени Кона (в просторечии: Конская школа).

147. Я.О.Боярский был в это время (с 1929 г.) председателем ЦК Рабис.

148. Музыковед В.М.Городинский (1902–1959) в 1929–1934 гг. был председателем Мосгубрабиса.

149. Героиня «Дела чести».

150. В.П.Баталов, помощник режиссера и актер (по сцене Аталов) МХАТ 1-го.

151. У К.С. – магическое.

152. В этой пушкинской фразе К.С. заменил слово «предполагаемых» на «предлагаемых»; у Пушкина, как и у К.С., не «чувств», а «чувствований».

153. У Чехова в его письме к Подгорному в сентябре 1928 г.: «У К.С. есть, как мне кажется, много моментов, когда актер принуждается к личным потугам, к выдавлыванию из себя *личных* чувств – это трудно, мучительно, некрасиво и не глубоко. Например, у К.С. нашему созерцанию образа и последующей имитации его соответствует созерцание предлагаемых обстоятельств, но на место образа ставится сам созерцающий, задача которого заключается в том, чтобы ответить на вопрос: «Как бы мой герой (а в данную минуту – я) поступил в данных предлагаемых обстоятельствах». Этот пункт меняет всю психологию актера и, как мне кажется, невольно заставляет его копаться в своей собственной небогатой душонке. Небогата душонка всякого человека в сравнении с теми образами, которые посылает иногда мир фантастических образов» (МЧ, т. 1, с. 338).

154. Речь о роли Аргана в мольеровской пьесе «Мнимый больной» (1913).

155. «Я играл Аргана в «Мнимом больном» Мольера. Вначале мы подошли к пьесе очень элементарно и определили ее сверхзадачу: «Хочу быть больным». Чем сильнее я пыжился быть им, чем лучше мне это удавалось, тем больше веселая комедия-сатира превращалась в трагедию болезни, в патологию.

Но скоро мы поняли ошибку и назвали сверхзадачу самодура словами: «Хочу, чтобы меня считали больным».

При этом комическая сторона пьесы сразу зазвучала, создалась почва для эксплуатации глупца шарлатанами из медицинского мира, которых хотел осмеять Мольер в своей пьесе, и трагедия сразу превратилась в веселую комедию мещанства» (КС, т. 2, с. 416).

156. Чехов несколько раз принимал участие в благотворительных концертах, которые давались в Большом театре.

157. В.А.Оранский был музыкальным руководителем Второй студии; в Первой он написал музыку к «Королю Лиру», «Блохе», «Петербургу».

158. Ваграм Папазян, известный армянский актер; в 1926 г. шла речь о его приглашении в труппу МХАТ 2-го, но ему ставилось условие – избавиться от акцента.

159. По-видимому, ошибка стенографистки, так как ни в одном спектакле среди действующих лиц нет коммуниста с таким именем. Далее в оригинале следуют многоточия, видимо, стенографистка не разобрала речь.

160. РГАЛИ, 860.1.557 и 1990.2.22, л. 61–90.

161. Впервые «Росмерсхольм» был показан 26 апреля 1918 г.; Чебан готовил роль Мортенсгора.

162. Статьи Чехова «О системе Станиславского» и «О работе актера над собой. По системе Станиславского» были опубликованы в журнале «Горн» в 1919 г. (№ 2/3 и 4). Статья Вахтангова «Пишущим о системе Станиславского» («Вестник театра», 1919, № 14) являлась ответом на эти статьи. Книга Б.Е.Захавы «Вахтангов и его студия» вышла в 1927 г. Книга В.С.Смышляева «Теория обработки сценического зрелища» была напечатана в Ижевске в 1921 г. и вызвала возмущение К.С.

163. На одном из последних «творческих понедельников» (24 марта 1919 г.) Н.-Д. высказался об этой роли: «Чебану удалось вскрыть именно эту настоящую сторону пьесы – ее романтизм. В его игре верилось в возможность, о которой говорилось выше, в возможность настоящего пафоса дружбы в маленьком провинциальном офицерике. К этому романтизму Чебан шел путями Художественного театра, и теперь самое интересное, до какого градуса могут пойти его заразительность и данные в этой области. Они могут пойти до того, что публика потеряет реальность и поднимется до высшей эмоции, до абстракции, и тут мы подойдем к самому настоящему, высшему романтизму, и Чебан уже будет шиллеровским героем» (Понедельники, с. 478).

164. Премьера «Чуда св. Антония» (2-й вариант) 29 января, «Эрика» – 29 марта 1921 г., «Гадибука» – 31 января и «Принцессы Турандот» 28 февраля 1922 г.

165. Чебан очень неточно здесь, как и выше, цитирует книгу «Путь актера» Чехова (см. МЧ, т. 1, с. 114–115).

166. *Давыдов В.Н.* Рассказ о прошлом. Л.–М., 1962, с. 39–40.

167. Чехов писал на заключительных страницах своего «Пути актера» о Чебане: «Можно пользоваться, например, советами и указаниями лица, которому доверяешь и мнением которого дорожишь, путем такой отдачи себя его влиянию. Я, например, часто пользуюсь указаниями А.И.Чебана, не беспокоя при этом его самого. Я мысленно сажаю его в зрительный зал во время спектаклей или репетиций и предоставляю ему действовать на меня. Я чувствую при этом, как меняется моя игра, как облагораживается она и какая четкость выступает в моих жестах, словах и цельных кусках роли. Художественное чутье, вкус и мастерство Чебана, которому я беззаветно верю как художнику, начинают действовать на меня или, вернее, во мне» (МЧ, т. 1, с. 117).

168. Эти мысли А.Н.Афиногенов неоднократно высказывал как в своих выступлениях на теасовещание РАПП, так и в выступлении на пленуме РАПП (см. «Советский театр», 1932, № 1, с. 2–8).

169. За все время своего существования театр ни разу не обратился к режиссеру со стороны, если не считать начинающего режиссера Б.Норда, который совместно с Азариным ставил «Хорошую жизнь» и совместно с Берсеневым «Мольбу о жизни».

170. РГАЛИ. 1990.2.22, л. 178–180, с обор. МК, без подписи.

171. Борис Макарович Афонин (1888–1955) был одним из первых, кто включился в занятия по системе и кто состоял в студии с первых дней ее существования, занимая и в ней, и в театре заметное положение; был председателем профбюро актерского цеха, зав труппой; после закрытия МХАТ 2-го был направлен в Театр транспорта.

172. Ипполит Петрович Новский (наст. фам. Семеновский; 1881–1960) в студию пришел в 1920 г., театр покинул в 1933-м, уйдя вслед за Сушкевичем в Ленинградский театр акдрамы.

173. Павел Иванович Новицкий (1888–1971) в 1932 г. был назначен зам заведующего Сектором искусств и зав театральной секцией НКП.

174. При обсуждении рапповского постановочного 1931 г. Новицкого неоднократно обвиняли в переоценке «стихийного материализма» системы МХТ (см., например, «Советский театр», 1931, № 10/11).

175. Евгений Алексеевич Гуров (1897–1987) в Первой студии – МХАТ 2-м с октября 1922 г., в основном исполнял эпизодические роли; после закрытия театра вступил в труппу Театра им. МОСПС.

176. Василий Сергеевич Фотиев (1896–?) пришел в МХАТ 2-й в 1930 г., вскоре после окончания Цететиса, и занял заметное место в репертуаре; при закрытии театра был направлен в Театр Красной Армии.

177. Олег Борисович Смирнов (1909–?), придя в театр во вспомогательный состав в сентябре 1931 г., занял там скромное положение; оставался здесь до закрытия театра.

178. Александр Владимирович Козубский (1906–?) пришел в театр в 1931 г. после окончания Цететиса, сыграл несколько эпизодических ролей, а затем вслед за Сушкевичем уехал в Ленинград.

179. На сцене Вахтанговского театра в его выходной день обычно шел или «Чудак», или «Сверчок», или «Часовщик и курица». Стоит отметить, что при этой «близости» при закрытии театра ни один его актер не был востребован вахтанговцами.

180. Режиссером спектакля был В.Н.Татаринов.

181. «Орестея» (1926) прошла 16 раз.

182. «Каин» (1920) прошел 8 раз.

183. Владимир Дмитриевич Бутурлин (1898–?) в МХАТ 2-м с 1927 г., в основном был занят в массовках или в небольших эпизодах; с 1935 г. руководил бюро подшефных колхозно-совхозных театров Саратовской области.

184. Вера Леонидовна Юренева (1876–1962), бывшая премьерша многих частных театров, волею судьбы в конце 1930 г. оказалась в МХАТ 2-м и почти не была использована в репертуаре.

185. Константин Павлович Шиловцев (1900–1947) поступил в театр с его открытия, до конца существования театра занимая здесь очень незаметное положение; с закрытием МХАТ 2-го был направлен в ЦТКА.

186. В этот период как раз шли судебные разбирательства между двумя театрами по поводу помещений, которые должны были быть переданы МХАТ 2-му. Судебные решения были в пользу МХАТ 2-го, но исполнение решений тормозилось вмешательством высокопоставленных партийных чиновников, прежде всего А.С.Енукидзе.

187. КС, № 13925. Стенограмма с минимальной карандашной правкой. МК.

188. Осаф Семенович Литовский (1892–1971) – театральный критик, драматург; с февраля 1931 по июнь 1937 г. председатель Главреперткома.

189. Речь, видимо, идет о конфликте между Берсенывым и Сушкевичем, в разрешении которого принимал участие Наркомпрос и который завершился уходом последнего из театра.

190. Премьера «Талантов и поклонников» 14 июня 1933 г., «В людях» – 25 сентября 1933 г.

191. Статья О.С.Литовского «Два спектакля. ‘Таланты и поклонники’ А.Островского и ‘В людях’ М.Горького в МХАТ СССР» была опубликована в «Правде» 28 октября 1933 г. В своем выступлении он во многом пересказывает уже сформулированное им в статье.

192. В.И.Качалов играл Нарокова.

193. Видимо, здесь пропуск в записи стенографистки: далее речь идет о взаимоотношениях Негинной и Мелузова.

194. «Последнюю жертву» первоначально предполагалось показать в апреле 1934 г., потом она была перенесена на конец этого года, фигурирует она и в перспективном плане на 1935 г., но спектакль так и не был поставлен.

195. Речь о пьесе С.А.Амаглобели «Хорошая жизнь», которая впервые была показана театром на гастролях в Киеве 9 июня 1934 г.

196. Речь о пьесе «Мария», которая была завершена в 1935 г., но так и не была поставлена.

197. Скорее всего речь о пьесе Ю.К.Олеши, которая в планах МХАТ 1-го фигурировала с весны 1930 г. под разными названиями («Нищета философии», «Модест Занд», «Смерть Занда»), но так и не была окончена.

198. Постановка «Семьи Ивановых» («Ложь») была показана на генеральной 25 ноября, но премьера была отменена, так как пьеса получила неодобрение на самом высшем уровне.

199. Литовский не соблюдает хронологическую последовательность постановок; кроме того он не упоминает «Двор» Караваевой и «Генеральную репетицию» Соболева и Подгорного.

200. О «Фроле Севастьянове» в 1928 г. Литовский писал дважды: в «Комсомольской правде» (12 мая) и в «Современном театре» (№ 22, с. 431).

201. Ко времени этого выступления Литовского единственной шекспировской постановкой вахтанговцев был «Гамлет» (19 мая 1932 г.), встреченный в штыки критикой.

202. Постановка Сушкевича; премьера 11 мая 1931 г.

203. «Растеряева улица» была поставлена в 1929 г.

204. В.А.Фаворский был художником спектакля, режиссировали его Гиацинтова и Готовцев.

205. Пьеса Б.Джонсона в репертуаре Малого театра не появлялась.

206. Премьера состоялась 11 мая 1935 г.

207. Один из героев оперы «Аида».

208. Речь о мхатовском спектакле, премьера которого состоялась 14 марта 1930 г. Спектакль, несмотря на прохладное отношение критики, имел огромный успех у публики и бил рекорды по сборам, но прошел всего 10 раз из-за трагической гибели исполнителя роли Яго.

209. Речь о трактовке вахтанговского спектакля.

210. Постановка Мейерхольда 1923 г. в Театре революции.

211. В 1934 г. в издательстве «Academia» под редакцией И.К.Луппола и с его вступительной статьей вышла книга Уриэля Акосты «О смерти души. Пример человеческой жизни». Книга вышла в серии «Предшественники и классики атеизма». В том же году пьесу К.Гуцкова поставил Ф.Н.Каверин.

212. Разрешение на открытие театрального техникума при МХАТ 2-м было получено 11 августа 1934 г., занятия начались с 1 октября.

213. Премьера «Леса» состоялась 19 января 1924 г., «Горячего сердца» 23 января 1926 г.

214. Ведущий актер недавно ликвидированного Коршевского театра, Н.М.Радин считался блестящим мастером диалога, в особенности комедийного; вахтанговцы готовили постановку «Человеческой комедии» (премьера 1 апреля 1934 г.).

215. О.С.Литовский, до того как возглавить Главрепертком, был заместителем его председателя; кроме того он был активным театральным критиком, главным редактором газеты «Советское искусство».

216. В архиве РГАСПИ (74.1.402, л. 54–54 об. МП, без подписи) хранится письмо наркому по просвещению А.С.Бубнову, связанное с хлопотами по поводу помещения и подписанное «треугольником» театра:

«12 мая 1933 № 2048

20 сентября 1932 г. Совнарком РСФСР за подписью т. Д.Е.Лебеда направил после решения Главного Арбитра СНК о передаче в уставный капитал ГМХТ-2 дома 2/7 по Б.Дмитровке с исключением его из уставного капитала ГАБТа, по этому поводу письмо в секретариат ЦИК СССР с проектом соответствующего постановления (см. приложение № 1 [приложения отсутствуют]).

17 марта 1933 г. за № 627/3 последовало предложение Секретариата ЦИК СССР Главному Арбитру СНК СССР рассмотреть это дело.

31 марта с.г. дело за № 0-148 слушалось в Главном Арбитраже СНК СССР и закончилось решением:

“Обязать Большой театр не позднее 1 августа 1933 года освободить и передать МХАТ 2 помещения, непосредственно занятые для нужд Большого театра, все же другие помещения указанного сектора, не использованные непосредственно Большим театром, передаются в ведение МХАТ 2 не позднее 15 апреля 1933 г.’ (см. приложение № 2).

Большой театр, после указанного решения, отказался войти с нами в какие бы то ни было переговоры по поводу его реализации.

Арбитр СНК СССР т. Н.Н.Овсянников в ответ на нашу просьбу выдать судебное исполнение по делу, сообщил нам, что его *по телефону* из Секретариата ЦИК СССР просили пока исполнения не выдавать.

Между тем срок исполнения решения в части, касающейся передачи нам помещений, не использованных Большим театром непосредственно (15 апреля с.г.), уже минул.

Дело арбитража СНК СССР № 0-148 отсюда никем до сих пор не затребовано и остается, таким образом, без движения.

Нам нет надобности в данный момент обращать Ваше внимание на исключительную, тормозящую творческий и хозяйственный рост театра, тесноту нашего помещения, так как это установлено, как видно из приложений к настоящему письму, и СНК РСФСР и Госарбитражем СНК СССР после ряда обследований фактического положения на месте. Тем не менее практическое осуществление твердых решений Правительства РСФСР до сих пор не выполняется, и будучи совершенно правыми как с моральной, так и с юридической стороны этого вопроса, мы в настоящее время в конец сезона совершенно дезориентированы:

Освоение каких именно помещений в смысле ремонта, снабжения и управления мы должны иметь в виду на сезон 1933–34 г.

Настоящим обращаемся к Вам с настойчивой просьбой по возможности в самом непродолжительном времени ускорить практическое решение вопроса в ЦИК СССР, так как если помещения, подлежащие передаче, не будут переданы нам текущим летом, то это неминуемо приведет на практике к сохранению их за Большим театром на неопределенное время.

Имеем основания предполагать, что Большой театр искусственным путем добивается именно такого оборота дела, несмотря на авторитетные решения СНК РСФСР и Госарбитража СНК СССР.

Директор ГМХТ 2: (Александров)

Пред. Месткома: (Арнольд)

Секретарь ячейки ВКП(б) (Езерский)».

28 мая нарком обратился к Ворошилову (там же, л. 53), курирующему тогда МХАТ 1-й и Большой театр: «Климентий Ефремович! Направляю тебе копию письма т. Александра о помещении II МХТ, с которым прошу ознакомиться. *Бубнов*». На что в тот же день получил ответ: «Авель Софронович [Енукидзе] при отъезде за границу просил меня вмешаться в дело и защитить интересы Большого театра. Считаю, что II МХТ предъявляет незаконные требования. *Ворошилов*».

217. Речь идет о перетарификации актеров.

218. Возобновление «Смерти Иоанна Грозного» состоялось 29 марта 1934 г.; спектакль перед этим шел 14 октября 1933 г. (186-й спектакль).

219. 26 ноября 1932 г. зав постановочной частью С.И.Хачатуров записал в своем дневнике: «Вчера начальник Главискусства Аркадьев вызвал к себе нашу дирекцию и, говоря о пьесе Киршона 'Суд', коснулся главного и основного вопроса жизни нашего театра: отсутствия лица, художественных ценностей в наших работах. Он определил нас как провинциальный театр, занимающий не по праву центральное место в столице СССР. Мы даже не умеем показать актера. Последние годы катимся вниз в смысле качества. Внутри беспокойно. Не умеем выбрать репертуар, – беря самое худшее и не вскрывая актера. Проводил сравнения и указал на Театр им. Вахтангова. Одним словом, мы – на последнем месте. У наших директоров не хватило смелости прекратить этот безобразный и недопустимый разговор по отношению к театру, имеющему в своем активе ряд замечательных работ и актеров. Бездарное руководство!» (ХТ 2, с. 778).

220. Речь о наполняемости зрительного зала.

221. Е.К.Малиновская была в это время директором Большого театра; со своего поста снята (выведена на пенсию – персональную) тогда же, когда всех постов лишился А.С.Енукидзе, вскоре расстрелянный.

222. В этот период заканчивалась работа над невыпущенной постановкой «Семь Ивановых».

223. Виктор Феофанович Залесский (1901–1963) пришел в театр 20 января 1933 г. на должность зав литературно-репертуарной частью, 13 декабря того же года он стал еще и замдиректора.

224. Статья Залесского, посвященная 20-летию театра, появилась в «Советском искусстве» 20 июня 1933 г.

225. В.В.Куза был замдиректора по художественной части Вахтанговского театра.

226. См. трактовку этого образа в подготовленных тезисах доклада Залесского (см. раздел III).

227. Речь о «Хорошей жизни». См. также раздел III, док. 11 января 1934 г.

228. Речь о дневном юбилейном заседании в МХАТ 1-м 27 октября в связи с 35-летием театра, на котором Н.-Д., по словам Р.К.Таманцовой, «произнес очень хорошую речь на тему о путях нашего театра в искусстве» (КС, № 10744).

229. Речь, видимо, о «Семье Ивановых».

230. Статья Алперса была опубликована летом 1931 г.

231. По совету правительственной комиссии, курировавшей Художественный театр, решено было официально юбилей не праздновать (тем более что К.С. находился в это время на лечении за границей), но днем в фойе театра принимались поздравления друзей театра, среди которых, находился, конечно, и Вахтанговский театр.

232. Речь о времени после отъезда Чехова.

233. Этим псевдонимом Литовский часто подписывал свои рецензии.

234. «Дочь Иорио» была поставлена 20 января 1919 г.

235. Далее в стенограмме пропуск.

236. Речь о «Советском искусстве».

237. Документальных свидетельств о такой встрече не обнаружено.

238. Статья «На 'проходные' темы» была опубликована в «Советском искусстве» 8 августа 1933 г.

239. Алексей Иванович Стецкий (1896–1938; расстрелян) – заведомом ЦК ВКП(б), был членом жюри объявленного Всесоюзного конкурса на лучшую пьесу.

240. Речь о пьесе «Часовщик и курица», которая получила третью премию на конкурсе (первая не присуждалась).

III. Диалог с властью

В этом разделе собраны материалы, которые проливают свет на систему взаимоотношений театра с вышестоящими театральными инстанциями – с секциями и отделами Народного комиссариата по просвещению (их структура и названия периодически менялись, как менялось и начальство). Насколько можно судить по сохранившимся документам, Наркомпрос регулярно спускал театрам директивы, предлагая или требуя выполнения тех или иных инструкций, с годами все более и более парализуя инициативу и самостоятельность театров, ставя под тотальный контроль всю его жизнедеятельность. Так, скажем, 28 февраля 1933 г. Сектор искусств направил театрам «предложение» «регулярно присылать в Теасекцию:

- 1) Декадные или месячные расписания всех репетиций;
- 2) Копии приказов и распоряжений Дирекции по Театру;
- 3) Протоколы худ. советов, режиссерских Коллегий, художественных Коллегий и др. институтов при Театре;
- 4) Планы работ худ. советов и др. институтов;
- 5) Обязательно сообщать о днях и часах заседаний указанных в п. 3-м Институтов» (РГАЛИ, 1990.1.2, л. 7).

7 апреля того же года директору МХАТ 2-го направляется «предложение» по Сектору искусств НКП за подписью М.П.Аркадьева:

«Предлагается принять к исполнению следующий порядок приема новых постановок Наркомпросом:

1. Прием Главреперткомом спектакля должен проводиться не менее, чем за декаду до предполагаемой премьеры или первого открытого спектакля;
2. Все спектакли после просмотра Главреперткомом и внесения соответствующих изменений в соответствии с указаниями Главреперткомом – будут просматриваться мною» (там же).

Сколько можно судить по дневникам репетиций и спектаклей, это «предложение» – за невозможностью его осуществления – не нашло своего практического применения.

21 декабря того же года выходит постановление за подписью Новицкого: до зачисления в штат творческих работников «согласовывать каждую кандидатуру с Сектором гостеатров» (там же, л. 56).

19 апреля 1935 г. на имя Берсенева за подписью секретаря сектора гостеатров поступает распоряжение: «По поручению т. Новицкого П.И. прошу Вас дать распоряжение о присылке (лично т. Новицкому) извещений о всех заседаниях дирекции театра, актерского цеха, художественного совещания, производственных совещаний и парт. собраниях (открытых и закрытых)» (РГАЛИ, 1990.1.3, л. 38). И т.д. и т.п.

За первые годы существования МХАТ 2-го – период, когда театр возглавлял Чехов, – письменные отчеты или не делались (скорее всего) или не сохранились. От чеховского периода остались бумаги, иногда подписанные лично Чеховым, носящие чисто служебный сиюминутный характер, так называемая текучка. Никаких стенограмм, записей, отчетов

наверх не обнаружено. Можно предположить, что первые годы театр отчитывался перед Наркомпросом только на открытых заседаниях, что продолжал делать и в дальнейшем. В дальнейшем, по-видимому, к устным отчетам прибавились письменные. Форма, по которой они писались, мало менялась с годами, и театр отвечал на поставленные ему вопросы, почти слово в слово перенося текст из одного годового отчета в другой, меняя только то, что касалось конкретных данных текущего года жизнедеятельности театра. Сохранились разные отчеты за один и тот же год или сезон, которые, вероятно, отправлялись в разные инстанции (но ни в одном из документов не значится, кому он предназначен). При публикации, как правило, опускается та часть документа, которая относится к чисто хозяйственной или финансовой сфере. Опускаются также те пункты отчетов, которые повторяют предыдущий документ. Стенограммы собраний публикуются без изъятий.

ТЕЗИСЫ доклада дирекции ГМХТ 2. Итоги¹. [Сезон 1930/31 г.]

1. Производственный план выполнен полностью: с сентября 1930 по май 1931 г. даны 4 новых постановки:

- а) «Светите, звезды» Ив. Микитенко.
- б) «Генеральная репетиция» («1905 г.») Юр. Соболева и Вл. Подгорного.
- в) «Нашествие Наполеона» по Газенклеверу А.В.Луначарского и Ал. Дейча.
- г) «Тень освободителя» по Салтыкову-Щедрину П.Сухотина².

Указанный репертуар свидетельствует об огромном сдвиге театра в смысле широкого поворота к современности. Идеологическое значение указанных пьес – бесспорно: одна из важнейших проблем эпохи – проблема кадров – вскрыта в «Светите, звезды»; «Генеральная репетиция» – опыт создания публицистического спектакля при сохранении всех художественных требований, предъявляемых театру: тема – революция 1905 года – раскрыта с точки зрения марксистской исторической мысли. Спектакль создан во всех отношениях силами самого коллектива, начиная от монтажа текста. Постановка проведена в ударном порядке – в небывалый для МХТ 2 срок – три недели. «Нашествие Наполеона» – пьеса, отражающая настроение современной Европы, при заострении русскими авторами основных положений Газенклевера она приобрела в постановке театра сатирическое звучание, чем и оправдывается ее место в репертуаре; «Тень освободителя» – спектакль, признанный советской прессой как спектакль огромной театральной культуры, – удовлетворяет театр прежде всего со стороны социологической: верное вскрытие тех политико-экономических предпосылок, которыми объясняется сущность так называемых «великих реформ». Монтаж текста, составленный из целого ряда произведений М.Е.Салтыкова-Щедрина, сохраняет высокую тональность великого сатирика. Спектакль, таким образом, являясь данью классике, с величайшими образцами которой театр считает своим долгом знакомить рабочего зрителя, вместе с тем не теряет созвучия с современностью.

Репертуар текущего сезона, помимо своей бесспорной идеологической ценности, дал возможность режиссуре (Б.М.Сушкевич – «Светите, звезды» и «Тень освободителя», И.Н.Берсенева – «Генеральная репетиция», В.С.Смышляев и А.И.Чебан – «Нашествие Наполеона») применить ряд новых методов в работе над постановками.

Груз мелочного психологизма изживается театром. Основы творческой методологии, являясь основными вопросами внутренней жизни, МХТ 2 изучаются особым Репертуарно-режиссерским совещанием при Дирекции.

2. Театр отчетливо и вполне осознанно понимает, что стать лицом к современности, это не значит только играть пьесы, «созвучные эпохе». Реконструктивный период революции повелительно требует от театра занять боевую позицию на культурном фронте. Современный театр не смеет быть равнодушным наблюдателем, оставаясь в стороне от схватки: активное участие в борьбе за новый мир, продуманная и искренне воспринятая тенденция, повелительно требующая восприятия искусства на классовой основе, – вот что должно стать атмосферой внутренней жизни театра.

Отсюда широкое участие театра во всех политических кампаниях. За сезон театром проведены следующие кампании: борьба за промфинплан (в связи с обращением ЦК ВКП(б) от 3-го сентября); XIII годовщина Октябрьской революции; 25-летие 1905 года; 10-летие взятия Перекопа³; кампания перевыборов в Советы; день Красной Армии; Парижская коммуна; рождественская и пасхальная антирелигиозные кампании; весенняя посевная; 1-е мая. Все эти кампании сопровождалась: выездами бригад как на заводы и предприятия Москвы, так и вне Москвы – особенно нужно отметить участие работников МХТ 2 в сводной бригаде, командированной в Казахстан; организацией выставок; постановкой интермедий, причем две интермедии – «Перекоп» и «Парижская коммуна» – сработаны Литчастью театра. Все кампании сопровождалась также широко развернутой агитацией за их успешное проведение среди всех работников коллектива. Внешнее и внутреннее оформление здания и помещения театра строилось в плановом порядке, причем были предъявлены требования искания и создания новых форм агитационного воздействия. Кампании, несомненно, оказали огромное влияние на рост политического сознания работников театра. Надо указать, что вообще вопросы политического роста являлись основными вопросами: успешно проводимая политучеба в двух кружках⁴, охватывающих собой не менее 90% работников театра, свидетельствует о несомненном переломе коллектива в сторону осознанного и углубленного восприятия вопросов строительства нашей страны.

3. Ударничество и соцсоревнование явились несомненными факторами, повысившими и повышающими политическое сознание коллектива. В этом отношении огромную роль играет также и то обстоятельство, что промфинплан театра был доведен до каждого работника коллектива.

4. Воспитание кадров шло правильным путем: молодежь театра на-

равне с вполне оформившимися членами коллектива была привлечена к самой активной творческой работе. Целый ряд ведущих ролей репертуара был отдан молодым силам. В этом смысле, например, спектакль «Светите, звезды» был спектаклем кадров не только по теме, но и по исполнению. Широко была привлечена молодежь и к участию в «1905 году». Повышение квалификации кадров шло и идет путем работы в кружках, в создании режиссерско-лаборантского кружка, в участии в занятиях по постановке голоса, по движению и проч. К отдельным мастерам были прикреплены молодые актеры, проходившие отрывки и целые роли текущего репертуара. Особой бригадой Рабиса, обследовавшей постановку дела с кадрами в московских театрах, было констатировано полное благополучие с кадрами в МХТ 2.

5. Принцип единоначалия проводился без отклонений. Работа треугольника, так же как и Дирекции, протекала в полном единении с местной парт. и проф. организациями.

6. Как на одно из удачных достижений промфинплана должно указать на благоприятное разрешение вопроса с гастрольями театра весной 1931 года: несмотря на невозможность, явившуюся неожиданностью, выполнить намеченный план поездки в Прибалтику⁵, – невозможность, едва не создавшую прорыва в плане, театр в самом срочном порядке сумел наладить гастроли в Киев, по Донбассу, а также пойти навстречу заявке рабочих Иваново-Вознесенска и сыграть в этом городе 10 спектаклей⁶. Обслуживание горняков Донбасса и рабочих Иваново-Вознесенска не может не быть поставлено в политический актив театра.

ПЕРСПЕКТИВЫ.

1. Производственный план 1931/32 года (с сентября 1931 г.) строится на репертуаре, в котором не менее 75% отдано пьесам советской тематики: до января 1932 года театр осуществит постановку или пьесы Ф.Ваграмова на тему рост партии, или А.Югова «Большие шаги» (старые специалисты уступают место новым техническим кадрам, вносящим в дело строительства не только знание, но и тот энтузиазм, который побеждает все трудности)⁷.

Первой постановкой зимы 1932 года явится пьеса Ив. Микитенко (перевод с украинского П.Б.Зенкевича) «Дело чести», в яркой героической патетике своей своеобразной формы (как бы симфония труда) раскрывающая величие борьбы за добычу угля. Затем в портфеле театра имеются пьесы Э.Миндлина «Новый город» (постройка нового города – условно надо понимать Магнитогорска – перерождает-строит нового человека) и Н.Равича на темы – перерождение интеллигенции в момент интервенции («Война завтра»). Кроме того, одно место театр отводит классической пьесе, выбор которой еще не установлен окончательно⁸. Экспериментально театр работает над циклом произведений Достоевского – до каторги, – т.е. «Бедные люди» и др., кончая «Униженными и оскорбленными» (в замысле созданы Достоевским до каторги⁹). Этот опыт работы должен вскрыть социальную тематику первых произведе-

ний Достоевского в кружке Петрашевского. Основная устремленность – показ не «униженных», а протестующих, не «оскорбленных», а активно выступающих против социальной несправедливости. Спектакль должен стать опытом нового прочтения Достоевского, новой его сценической интерпретации – с отказом от какого бы то ни было мистицизма, упадничества, тлетворного яда «достоевщины», с переключением на вполне реальную почву, с раскрытием всех социологических предпосылок, объясняющих в биографии Достоевского его увлечение социализмом.

Таким образом, за вычетом одной классической пьесы, весь репертуар театра, в который, естественно включаются и постановки минувшего сезона, приобретает вполне актуальное звучание. Надо отметить, что из 5-ти пьес современных авторов, имеющихся в портфеле (из них три будут осуществлены с сентября 1931 по май 1932 г., остальные по окончательному утверждению Политхудсовета – до января 1933 года), – 3 из этих пьес принадлежат авторам-коммунистам: тт. Микитенко, Вагрову, Равичу. Театр, уже 2 года находящийся в самом тесном контакте с РАПП (члены этого творческого объединения – Афиногенов, Микитенко и Караваева – ставили свои пьесы в МХТ 2), будет всемерно расширять свою содружественную работу с представителями пролетарской драматургии. Опыт проработки пьес молодых авторов совместно с Литчастью театра дал самые положительные результаты. В перспективе – продолжающаяся и углубляемая работа в этом направлении.

Плановость в построении репертуара и в охвате всей производственной работы театра, дальнейшая борьба за политический рост коллектива; интенсивнейшее вовлечение молодых кадров в творческую работу при неслабеющем внимании со стороны руководства к поднятию их квалификации и к полному овладению техническими познаниями, что должно осуществиться в борьбе за рабоче-технические кадры, так же как и за кадры художественные; более тесный контакт с Политхудсоветом; продолжение той же генеральной линии театра, выражающейся в утверждении принципа единоначалия при сохранении самой глубокой внутренней связи с местными парт. и проф. организациями, – вот что должно стать его не мечтой, а живым делом и руководством, и всего коллектива театра в будущем. Вот те перспективы, которые должны осуществиться на практике и которые должны быть реальным выражением и выполнением тех высоко ответственных заданий, которые поставлены перед театром как боевым участком на фронте культурной революции.

ТОРМОЗА.

1. Одним из итогов, к которым приходит театр при анализе своей деятельности за истекший сезон, является констатирование далеко не налаженной работы с Политхудсоветом. Малая посещаемость членов Политхудсовета из его рабочей части, констатированная обследованием бригады МОСПС, невнимательное отношение к изучению и усвоению производственных и художественно-творческих особенностей театра, недооценка культурного значения МХТ 2, недооценка, являющаяся свиде-

тельством болезни роста рабочей части Политхудсовета, в большинстве своем чрезвычайно юной, – вот что явилось основным в тех перебоих, которые болезненно ощущались в работе театра с ПХС.

2. Катастрофическое положение с помещением, абсолютно неблагополучным в пожарном отношении, что констатировано целым рядом протоколов пожарных осмотров и постановлением Междуведомственной комиссии ОГПУ, заставило и заставляет Дирекцию обращаться в Наркомпрос с настойчивыми просьбами об отпуске кредитов на капитальный ремонт. За минувшие годы МХТ 2, не располагавший и тогда никакими субсидиями, сумел, исходя из строжайшей экономии в расходовании средств, произвести частичный ремонт, затратив из своего крайне скромного бюджета до 90 тысяч. Но этот частичный ремонт был паллиативом, он позволил наложить ряд заплат, но не устранил катастрофичность положения. Дирекция многократно указывала, что театр, занимающий не ему принадлежащее помещение (Большого театра), поставлен в крайне невыгодное положение: стиснут в коробку, со всех сторон ограничивающую его площадь, и без того крайне недостаточную для полного развертывания производственной работы. Театр не имеет подсобных помещений, его склады находятся далеко от театра, у него нет помещения для все расширяющихся мастерских. «Жилищные» условия таковы, что театр лишен возможности расширять кадры вспомогательного состава. Эти кадры должны проходить в театре серьезную подготовку. С ними должны вестись занятия. При дальнейшем расширении производственного плана, а это расширение диктуется самой жизнью, театру важно было бы создать нечто вроде студии, которая и должна бы стать базой для вырастающих в самом театре кадров. Но все это тормозится единственно потому, что помещение театра таково, что не только исключает мысль о расширении производства, но ставит под угрозу и само существование театра. В мае месяце Дирекции удалось получить ссуду в 45 тысяч рублей под гарантийное письмо Наркомпроса. Не говоря уже о том, что эта сумма является данной заимообразно, что ложится бременем на бюджет театра, она сама по себе не достаточна для приведения помещения хотя бы в относительно пригодный для современного театра вид. До тех пор, пока на положение с помещением не будет обращено самого серьезного внимания, до тех пор, пока театр не выйдет из своей «коробочки» и получит в распоряжение все здание, – до тех пор все дальнейшие перспективы роста будут оставаться неосуществленными и перед театром возникнет вопрос вообще о своем существовании¹⁰. [...]

Постановление Сектора искусств по докладу Дирекции МХТ 2 о произв. плане на 1933 г.¹¹.

20 января 1933 г.

1. Отметить особенную ответственность и значительность настоящего периода в творческой истории МХТ 2.

Театр переживает переходный период. На пути к органическому овладению пролетарским мировоззрением театр преодолевает ряд трудностей, вытекающей из всей его творческой истории. Стремление к по-

литически актуальной тематике, укрепление творческих связей с отдельными пролетарскими драматургами, углубленная работа с кадрами по их идейно-творческому перевооружению, проведение методов соцсоревнования и ударничества в художественно-производственной работе театра облегчают этот путь.

2. Признать плодотворность начавшейся внутри театра дискуссии о творческих путях театра и необходимость вовлечения в нее более широких искусствоведческих, художественных и общественных кругов вне театра.

3. Отметить интересную, политически и производственно очень важную работу театра с молодежью, вовлекающую молодежь в органическую деятельность театра и накапливающую производственный материал для выездов в районы и проведения политических кампаний.

4. Репертуарно-производственный план на 1932 г. признать выполненным удовлетворительно.

5. Отметить напряженное положение театра с репертуаром на 1933 г. Работа по организации репертуара является слабым участком его работы.

6. Констатировать неразработанность репертуарно-тематического плана на 1933 г. Утвердить в репертуарно-производственном плане на 1933 г. следующие постановки: «Суд» Киршона, «Борис Годунов» Пушкина и «Испанский священник» Флетчера.

7. Признать чрезвычайную важность и показательность проделанного театром опыта перевода постановок на хозрасчет с введением точного учета выработки в производственных цехах, ликвидацией обезлички и переходом на плановую работу.

8. Признать целесообразным ввести в практику театра Институт художественного совещания при дирекции в составе наиболее ответственных творческих работников театра для обсуждения общих творческих и производственных вопросов работы театра.

Объяснительная записка к производственно-финансовому плану на 1933 год¹².

[Начало 1934 г.]

I. Итоги работы ГМХТ 2 за 1933 г.

Устав МХТ 2 зарегистрирован с 1926 г. в Наркомфине. Подсобных предприятий театр не имеет. Предприятие является хозрасчетным и самокупаемым. Устав капитала – 437 040 р. 83 к.

1. *Руководящий управленческий аппарат* – Дирекция в лице директора Г.Г.Александрова и его заместителя, засл. деятеля искусств И.Н.Берсенева, который распоряжением Сектора искусств Наркомпроса от 17/1-33 г. назначен замдиректора по художественной части.

В непосредственном ведении заместителя по художественной части является заведующий художественно-постановочной частью – С.И.Хачатуров. В ведении художественно-постановочной части находятся производственно-технические цеха.

Счетно-финансовая часть: 1) главный бухгалтер Г.М.Байков, 2) зав. плано-финансовой частью П.Я.Гарфункель, 3) зав. статистическим оперативным учетом Н.И.Молчанов.

Хозяйственный аппарат – зав. адм.-хозчастью А.П.Лапшин, зав. хозчастью К.П.Павлов.

Распоряжением Сектора Искусств от 17/II-33 года при Дирекции театра утверждена для повышения творческой активности артистического коллектива, для расширения коллективной ответственности за художественно-идеологическое руководство театра и за его творческий рост, для обсуждения общих вопросов плановой, творческой и производственной работы театра – Художественная коллегия под председательством директора театра в составе: А.М.Азарина, И.Н.Берсенева, С.Г.Бирман, А.Г.Вовси, В.В.Готовцева, Л.И.Дейкун, В.Ф.Дудина, А.И.Чебана. Ученым секретарем Художественной коллегии состоит Ю.В.Соболев.

Из этого состава коллегии выбыл В.Ф.Дудин – ввиду его перехода на службу в Ленгосдраму. Состав коллегии пополнен Б.М.Афониним как председателем Профбюро актерского цеха.

Заведующим репертуарно-литературной частью с 17/II-33 г. назначен В.Ф.Залесский, который распоряжением Сектора искусств введен также в состав Художественной коллегии.

Художественная коллегия, составленная из ведущих лиц артистического состава театра, пользуется несомненным авторитетом, и вся ее работа за истекшее время строилась на основе тех принципов, которые указаны в распоряжении Сектора искусств от 17/I-33 г.

Художественная коллегия, по докладу зав. Литературной частью, рассматривала предложения для включения в репертуар пьес, организовывала творческие встречи с авторами заказываемых пьес и провела широкое совещание с 70-ю драматургами – членами драмсекции при Оргкомитете писателей¹³.

Производственно-репертуарный план после детального рассмотрения и изучения Коллегией был утвержден Дирекцией.

Художественная коллегия рассматривала и утверждала постановочные планы режиссеров новых постановок, рассматривала и утверждала макеты художников.

Вопросы, связанные с художественно-идеологическим руководством театра, прорабатывались Художественной коллегией.

Коллегия, выработав основы общественно-политической работы, проводимой театром во время его гастролей, вводила своих представителей в состав гастролировавших групп. Художественная коллегия рассматривала и утверждала принципы массовой работы со зрителем, планы общественно-политических кампаний и проч.

Коллегия знакомила со своей деятельностью коллектив театра и обязывала своих членов работать в профбюро актерского цеха и активно участвовать на всех производственных совещаниях.

По МХТ 2, во исполнение постановления СНК РСФСР от 7-го мая 33 г. о пересмотре ставок заработной платы высококвалифицированным ведущим

работникам и выдвинувшейся талантливой молодежи из художественно-артистического персонала совещанием при НКТ РСФСР от 14-го, 16-го мая и 3-го июня 33 г. был утвержден фонд для подтягивания зарплаты с 1-го января 1933 г. в сумме 3210 руб. в месяц.

Эта сумма была распределена согласно постановления _____ комиссии НКТ между 7-ю высококвалифицированными ведущими работниками и оставшийся фонд в 2510 руб. был употреблен для повышения окладов остальной части труппы. Эти новые оклады были установлены Треугольником театра в соответствии с тарифом ЦК Рабис. Дирекция и Художественная коллегия вызывала на индивидуальные беседы каждого работника театра и, не ограничиваясь сообщением каждому цифры его оклада, раскрывала мотивы, побуждающие или повышать старый оклад, или оставлять его без изменения. Эти беседы дали Художественной коллегии чрезвычайно ценный материал для составления индивидуальных характеристик каждого из членов труппы. Вызванные на беседу члены коллектива со своей стороны делились своими художественными запросами и стремлениями, вполне откровенно высказывая свой взгляд на положение театра и на свое место в нем. Эти беседы позволили установить Художественной коллегии, что коллектив театра единодушен в желании создать театр, стоящий на уровне тех высоких политических и художественных требований, которые к нему предъявлены.

Из проведенных бесед коллегия могла установить также, что вопросы повышения знания, как в смысле перестройки своего мирозерцания, так и в отношении овладения техники профессии являются вопросами большой остроты и требуют скорейшего разрешения. Художественная коллегия поэтому немедленно приступила к выработке учебных планов по проведению занятий с труппой.

Художественная коллегия, озабоченная ростом и воспитанием кадров, постановила объявить прием в учебно-вспомогательную часть театра. На объявленное конкурсное испытание явилось свыше 130 лиц, из которых было принято – 9¹⁴. План занятий с учебно-вспомогательным составом был разработан с Художественной коллегией (см. в разделе «Кадры»). При дирекции состоит Историко-музейная часть. Заведующий В.А.Подгорный.

2. *Колдоговор.* Колдоговор прорабатывался на цехах и был утвержден общим собранием. Особая бригада проверяла выполнение всех пунктов договора.

3. *Гастроли.* Театр выезжал на гастроли: в Ленинград – трижды: а) [с] 11-го по 21-е февраля с репертуаром – «Униженные и оскорбленные», «Сверчок на печи», «Смерть Иоанна Грозного»; б) с 5-го по 10-е мая – «Смерть Иоанна Грозного», «Сверчок на печи»; в) с 15-го августа по 9-е сентября – «Униженные и оскорбленные», «Петр I», «Тень освободителя», «Гибель «Надежды», «Смерть Иоанна Грозного»¹⁵. Спектакли всех трех ленинградских поездок шли в Нарвском и в Выборгском домах культуры. Во время поездок велась работа со зрителем: перед спектакля-

ми читались вступительные слова, для крупнейших заводов, закупавших спектакли, были организованы выставки и в стенгазетах этих предприятий помещались статьи о МХТ 2.

Представители Художественной коллегии приняли активное участие в широком литературном совещании, проведенном комсомолом Смольненского района по вопросу об исторических романах и, в частности, по поводу пьесы «Петр I».

По окончании сезона 15-го мая 1933 г. труппа была разделена на две гастрольные группы – одна для поездки в Харьков и Одессу, другая по Донбассу.

Спектакли в Харькове начались 18-го мая 1933 г. и закончились 29-го мая. В Одессе – с 1-го июня по 15-е июня.

Репертуар: «Смерть Иоанна Грозного», «Сверчок на печи», «В 1825 году» и «Гибель «Надежды» (последняя пьеса шла только в Одессе).

В Харькове театр выезжал на Тракторный завод, где состоялась смычка работников гиганта с коллективом театра. В Одессе был организован спектакль для частей Красной Армии и Флота и труппа выезжала для смычки в лагерь.

16-го мая начались спектакли в Донбассе. Проведено спектаклей: в Макеевке – 10, Сталино – 10, в Днепропетровске – 19, в Каменском – 2¹⁶. Проводилась работа со зрителем. Выпущены стенная газета и многотиражка. Организованы выезды в общежития рабочих Завода им. Петровского, на шахты, на Завод им. Сталина. Дан в порядке культшефства спектакль для красноармейцев и сотрудников Донецкого ГПУ, проведены доклады о театре по радио. Дан концерт на заводе им. Ленина. Перед спектаклями – выступления с пояснительными словами. Вся труппа приняла организованное участие в празднике «Динамо»: для членов «Динамо» был дан бесплатный спектакль. Проводилось соцсоревнование с донецкой группой на лучшее обслуживание рабочих Сталино. Дополнительная подписка на заем, проводимая во время гастролей, дала перевыполнение на 17%. Театр участвовал на расширенном пленуме Обкома комсомола, посвященном посевной кампании.

В Сталине была организована конференция для самостоятельных драмкружков и рабфака искусств. На конференциях читались доклады о советском театре и о принципах организации спектакля.

В репертуаре донбассовской поездки: «Чудак», «Не все коту масленница» и «Потоп». Члены Художественной коллегии т. Залесский, Бирман, Азарин, Вовси выступали как ответственные представители театра.

4. *Кадрь*. Молодые силы театра прикреплялись к мастерам МХТ 2 в целях постоянного контроля, наблюдения и корректирования производственной работы. Отдельные мастера театра и режиссеры вели педагогическую работу с молодыми актерами, вступающими в основной репертуар театра. По заявкам отдельных актеров, просивших о назначении им режиссеров для прохождения той или иной роли, Художественная коллегия назначала таковых.

Для повышения профессиональной квалификации велись занятия по постановке голоса, движения и гимнастике. Велись занятия в филиале Университета искусств, где преподавались следующие дисциплины: история классовой борьбы, диамат, история русского театра 19-го столетия.

Болезнь Г.Г.Александрова, ведшего курс по истории классовой борьбы, и частая смена преподавателей по истмату повели к тому, что занятия по этим двум дисциплинам не были доведены до конца.

Художественная коллегия утвердила план постановки пьесы А.Н.Островского «Комик 17-го столетия» – в качестве опытно-режиссерской работы для Е.А.Гурова и П.Д.Ермилова, причем роли распределены исключительно среди молодежи театра. 9 учеников производственных цехов театра были командированы для прохождения учебы в объединенной школе ФЗУ УМЗП.

ИТОГИ РАБОТЫ ГМХТ 2 ПО РЕПЕРТУАРУ ЗА 1933 ГОД.

В 1933 году театром осуществлены следующие постановки:

- 1) «Суд» Киршона – пьеса на тему о классовой борьбе на Западе.
- 2) «Не все коту масленица» А.Н.Островского (пьеса поставлена режиссером Л.И.Дейкун), в спектакле заняты молодые актеры театра¹⁷.
- 3) В начале декабря 1933 г. предполагается выпуск 3-й работы: «Семья Ивановых» («Ложь») Афиногенова – пьеса, рисующая этические и моральные проблемы в современной коммунистической среде.
- 4) В самом конце декабря или в начале января 1934 г. будет выпущена 4-я работа театра – «Двенадцатая ночь» В.Шекспира.

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ РАБОТА ТЕАТРА МХТ 2.

В настоящее время театр развертывает громадную работу по осуществлению шефства над строительством Тульского металлургического комбината. В число мероприятий по этому шефству входят:

- 1) Посылка организатора и режиссера на строительство.
- 2) Обслуживание массово-политических кампаний строительства.
- 3) Организация кружков самодеятельного искусства.
- 4) Организация театральной библиотеки.
- 5) Устройство лекций и докладов.
- 6) Консультация и помощь в строительстве клуба и театра комбината.

Кроме того МХТ 2 взял шефство над Тульской МТС. Для этой цели туда направляется организатор – режиссер художественной самодеятельности.

Одновременно театр шефствует над шахтой Метростроя № 22, над Военной академией им. Фрунзе, над Боткинской больницей и школой № 27.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ.

МХТ 2 находится в том возрасте художественной зрелости, когда от него советская общественность вправе ожидать больших качественных сдвигов, таких художественных ценностей, которые он потенциально в

состоянии дать. Ценность всякого художественного организма заключается в том, что он должен развиваться средствами, приемами, свойственными только этому организму, сохраняя свое художественное своеобразие и органичность.

На пути субъективно-психологического театра, театра, рожденного системой Станиславского, есть немало ошибок идеалистического характера, но как ни серьезны эти ошибки, мы ни в коем случае не можем сказать, что весь путь развития этого театра порочен. Мы несколько не боимся заявить, что далеко не все то, что в различный период своей истории художественно утверждал этот театр, должно быть забыто и отброшено.

Если в истории МХТ 2 красной нитью проходило стремление «оправдать человека», человека вообще, стремление для настоящего времени явно идеалистическое, то в настоящее время вся идейная установка театра должна быть направлена на утверждение (оправдание) глубокой правды революции.

С другой стороны, одна из основных творческих проблем театра должна заключаться в утверждении красочности, театральности, сценичности работ театра.

В своих собственных истоках МХТ 2 должен черпать средства и приемы своей дальнейшей работы, очищенной и критически переработанной на основании идейного перевооружения театра.

Таким образом, основная художественно-творческая линия МХТ 2 должна включать в себя как глубокое жизненно-правдивое проникновение в действительность, вскрытие всех ее социально-философских глубин, так и отыскания яркой сценической формы спектакля.

РЕПЕРТУАР 1934 ГОДА.

В 1934 году МХТ 2 намечает постановку 4-х пьес, являющихся основными работами театра. Из них две классические и две современной драматургии. В это число постановок не входит работа молодой режиссуры и молодых актерских сил и экспериментальная работа, посвященная 30-летию смерти А.П.Чехова.

По названию репертуар составлен таким образом:

Классика:

- 1) «Последняя жертва» А.Островского¹⁸,
- 2) «Испанский священник» Джона Флетчера.

Современная драматургия: 1) «Хорошая жизнь» (комедия) С.Амаглобели. Второго названия еще нет, но оно будет выбрано из числа заказанных пьес¹⁹.

В истекшем году МХТ встал на путь широкого привлечения к составлению репертуара лучших советских драматургов. С этой целью театр заключил несколько договоров с авторами, в результате которых театр должен получить в конце 1933-го и начале 34 г. ряд пьес. Подобные соглашения заключены с Л.Славиным (современная комедия), К.Финном (пьеса на материале строительства Беломоро-Балтийского канала), Юрием Олешей (историческая пьеса на тему смерти Марата), А.Толстым. Кро-

ме того театр надеется, что в результате правительственного конкурса театр сможет получить в свой портфель какую-либо новую пьесу.

Постановка молодых режиссерских кадров. «Комик 17-го столетия» А.Островского с новым прологом, эпилогом и интермедией, написанные по заказу театра В.Каменским.

Постановка, посвященная 30-летию смерти А.П.Чехова. Юр.Соболевым на материале 2-х чеховских рассказов, рисующих крестьянскую Россию конца 19-го и начала 20-го столетия («Мужики» и «В овраге») написана пьеса. Театр придает огромное значение этой постановке, значение эксперимента. Название пьесы «В овраге».

Наконец, театр заново делает новое художественное оформление «Смерти Иоанна Грозного», с режиссерской перетрактовкой боярских сцен в сторону большего исторического и политического правдоподобия.

Теперь остановимся, почему театр включил в свой репертуар ту или иную пьесу.

Первой классической постановкой 1934 года намечена пьеса Островского «Последняя жертва». Театр включил ее в репертуар, во-первых, потому, что это пьеса, являющаяся одной из лучших в творчестве Островского, очень давно не шла на сцене, во-вторых, потому, что прежде ее сценическое толкование находилось в плане лирической мелодрамы из купеческой жизни 70-х годов.

А между тем эта пьеса представляет благодарный материал к характеристике «темного царства».

Героиня этой пьесы Юлия Павловна не будет больше изображаться страдающей жертвой, она плоть от плоти той социальной среды, которая как будто делает ее объектом своих вождлений. Юлия Павловна должна быть показана по ту сторону, на которой располагаются все остальные персонажи этой пьесы. Это можно сделать с полным правом, нисколько не искажая автора, а только исторически и социально-правильно понимая его текст. В пьесе есть ценнейший материал: весь третий акт, раскрывающий целое полотно социальных отношений московской жизни 70-х годов. В старых постановках обычно этот акт пропускался²⁰. МХТ 2 придает особое значение раскрытию этого акта, и перед зрителем предстанет галерея поразительных монстров. Здесь фигурирует уже и замоскворецкое купечество, здесь действуют хищники, сменившие длиннопольный сюртук на модный фрак из Парижа, хищники, подстриженные под европейских джентльменов.

Здесь показывается целый университет науки – грабить и делать дела.

Театр привлекает к этой пьесе еще и потому, что это будет первой серьезной попыткой МХТ 2 подойти к интерпретации классического наследия Островского.

«Испанский священник» Джона Флетчера, писателя, современника Вильяма Шекспира, до некоторой степени напоминает структуру «Двенадцатой ночи». Пьеса построена в плане звенящей буффонады с лири-

ческим оттенком, кое-где переходящей в план чистой мелодрамы. Театр убрал элементы мелодрамы и будет строить этот спектакль в ярких, светлых тонах.

Чеховский спектакль «В овраге» должен отразить картины крестьянской жизни конца 90-х и начала 900-х годов. В этом спектакле театр хочет показать, насколько глубоко и верно Чехов показал дореволюционную Россию.

Пьеса современного драматурга С.Амаглобели по своему жанру приближается к комедии. Ее тема – утверждение жизни, утверждение новых людей. Фон – сегодняшняя Москва, среда – советская архитектурная интеллигенция.

Содержание заказанных пьес будет сообщено дополнительно, по мере их поступления и включения в репертуар.

По срокам новые работы предполагаются к осуществлению таким порядком. В первой половине 1934 года – «Хорошая жизнь» Амаглобели, «Последняя жертва» А.Островского, спектакль памяти Чехова. Во второй половине 1934 года новая советская пьеса (из числа заказанных или премированных на конкурсе) и «Испанский священник» Флетчера.

Производственный план на 1934 г.

1. Структура предприятия и структура адм.-худож. руковод. аппарата. В структуре предприятия изменений не предстоит. В составе админ. руководства есть некоторые изменения: упразднена должность зав статистическим оперативным учетом. В качестве представителя Дирекции по адм.-хозяйственным делам приглашен на службу Авдеев Н.Н.

2. Общая установка (см. раздел «худож.-творческие проблемы» в «Итогах работы ГМХТ 2 за 1933 г.»).

3. Репертуарно-тематический план на 1934 г. (см. в отделе «Репертуар 1934 г. в «Итогах работы МХТ 2»).

4. Кадры. Методы проведения технич. ученичества в 1934 г. будут прежними, т.е. ученики технич.-произв. цехов будут направляться в школу ФЗУ. Для повышения квалификации худож. персонала будут продолжаться работы отдельных мастеров театра с прикрепленными к ним молодыми кадрами. Будут продолжаться занятия в филиале Института искусств. С января 1934 г. вводятся новые дисциплины: истмат и психология. Расширяются занятия и с учебно-вспомогательным составом театра. Вводятся отрывки, проработкой которых будут заниматься квалифицированные мастера театра: С.В.Гиацинтова, С.Г.Бирман, Л.И.Дейкун, А.И.Попова, В.Н.Татаринов, С.В.Попов и др. По мысли театра опыт по работе с учебно-вспомогательной частью театра должен дать материал для создания техникума при МХТ 2, в чем ощущается настоятельная потребность.

Расширяются кружки по занятию политграммотой. Кроме кружка текущей политики начинают работать два кружка: по политграммоте – один для актерского состава, другой для технического.

5. ОБЩЕСТВЕННО-МАССОВАЯ РАБОТА МХТ 2 в 1934 г.

Общественно-массовая работа МХТ 2 в 1934 г. мыслится по двум линиям:

1) Театр предполагает развернуть методологическую, воспитательную и пропагандистскую работу со зрителем. В числе мероприятий намечены: 1) выпуск однодневной газеты, посвященной новым постановкам, 2) организация зрительной [так!] конференции, 3) выезды на подшефные предприятия с докладами о работе театра и читкой новых пьес, 4) активизация всей работы Музейной части и т.д. Для этой работы театр пригласил специального работника.

Во-вторых, дальнейшее развитие и углубление работы по шефству.

И.Берсенев²¹.

Протокол Совещания Начальника УТЗП т. Аркадьева с Дирекцией Театра МХТ 2-м по вопросу о финансовом положении²².

5 НОЯБРЯ 1933 г.

Присутствовали: гг. Аркадьев, Берсенев, Александров, Богословский, Новицкий.

1. Слушали: о Финансовом положении театра – докл. т. Богословский. [...]

2. Слушали: О творческой работе театра.

2. Постановили: 1. Принять к сведению сообщение дирекции, что до конца года будут показаны два новых спектакля: в начале декабря «Семья Ивановых» и в конце декабря – «12-я ночь».

2. Учитывая обмен мнений настоящего совещания, поручить Дирекции т-ра разработать ориентировочный план репертуара т-ра на ближайшие три года и конкретный план репертуара на 1934 г. Материал представить на утверждение в Сектор Гостеатров.

3. Поручить Сектору Гостеатров возбудить вопрос перед соответствующими инстанциями о предоставлении МХТ 2-му помещений, находящихся в плане театра и занятых ныне Большим Театром; в случае, если эти помещения не могут быть освобождены – побудить Большой Т-р передать МХТ 2-му т-р б. Зимина с предоставлением ассигнований на полное его переоборудование.

Председатель /Аркадьев/
Секретарь /Поллак/
Верно: *Н.Кирдецова*

СОБРАНИЕ в связи с постановлением Наркомпроса об изменении состава руководства²³.

3 ЯНВАРЯ 1934 г.

Председательствует т. Арнольд²⁴.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. У нас сегодня на повестке дня только один вопрос. Доклад нового директора И.Н.Берсенева²⁵ о работе театра. Он отчасти коснется прошлой работы и главным образом остановится на перспективах театра. Мы хотели общее собрание в связи с постановлением Нар-

компроса об изменении состава нашего руководства сделать в конце прошлого года, но за неимением времени мы вынуждены были перенести это общее собрание на сегодня.

Слово для доклада предоставляется директору И.Н.Берсеневу. (Аплодисменты.)

БЕРСЕНЕВ. Товарищи, я хотел бы в своем докладе коснуться прежде всего конца 33 года, чтобы вы составили себе ясную картину о том, как мы закончили 33 г. и с чем мы выходим в 34 г. Остановлюсь на нашем финансовом положении и затем на наших планах на будущее и на наших перспективах.

Принимая на себя руководство театром по поручению Наркомпроса, я ни на одну минуту не считаю возможным руководить таким театром, как МХАТ 2-й, не получив такого же поручения от всего коллектива нашего театра. Моя точка зрения на то, что такое МХАТ 2-й, в чем его основные характерные особенности, какого рода руководство таким театром может быть – мною уже неоднократно высказывалась на наших собраниях и актерского цеха, и на общих собраниях в продолжение последних 2-х лет. Тем не менее на вопрос о том, что из себя должен представлять, с моей точки зрения, директор такого театра, каким он может отвечать своему назначению, какова его роль, каковы его взаимоотношения с другими работниками – этого вопроса я коснусь в конце моего доклада. А сейчас я вас познакомлю с положением наших дел в 33 г. и скажу о том, с чем мы переходим в 34 г.

Позвольте вас ознакомить с нашим планом на 33 г. и его выполнении. Я не буду вас утруждать подробными цифрами, которые моментально вылетают из головы и которые у вас, конечно, не останутся, но основные моменты плана вас, конечно, не могут не интересовать, и поэтому я постараюсь Вам их сообщить так, чтобы вы их усвоили.

В 33 г. по доходным статьям, т.е. по нашим основным сборам, по нашим выездным спектаклям, по нашим гастролям, мы должны были взять 1 764 000, взяли 1 936 000, т.е. перевыполнили план на 172 000 руб. Если мы это расшифруем, то получится очень любопытная картина.

По утренним спектаклям мы не добрали по плану 23 000 р. Это не потому, что были плохие сборы, а потому, что этих утренних спектаклей было гораздо меньше, чем это было запроектировано. А было их меньше потому, что нам нужно было помещение, нужна была сцена для наших репетиций. Как вы знаете, мы в этом смысле очень стеснены. Когда идет утренник, то не может быть большой репетиции – ее негде проводить. Поэтому количество утренних спектаклей мы в Наркомпросе все время сокращаем из-за недостатка помещения. Значит, тут мы не добрали 23 000.

По вечерним спектаклям за весь год мы не добрали 24 000 р.

Но у нас совершенно катастрофически обстояло дело с районными спектаклями. Правда, они в нашем проекте были раздуты. В прошлом году мы предполагали взять 82 000, а взяли всего 7 800 р. Мы запроектировали 40 выездных спектаклей, а дали 5 спектаклей. Конечно, эта цифра – 40 спектаклей – была очень раздута. Дать 40 выездных спектаклей при

нашей нагрузке, при том условии, что у нас все время идут многолюдные пьесы с большим количеством народа, было нельзя. Эта цифра говорит нам, что мы здесь не добрали 72 000.

От сдачи нашего помещения и буфета мы получили больше на 12 000.

Но что было совершенно головокружительным и что сделало картину перебора на 172 000 – это наши гастрольные поездки. Собственно, гастрольные поездки спасли наше материальное положение. Мы должны были по плану с гастрольных поездок взять 288 000, а взяли 587 000, т.е. перевыполнили план на 280 000 руб. Эти гастрольные поездки, т.е. поездки среди зимы 2 раза в Ленинград, поездка 2-х групп летом в Харьков, Ростов, Донбасс, поездка в начале сезона в Ленинград – август, сентябрь²⁶ – все это нам дало превышение плана на 279 000.

Это основные цифры движения нашего дохода.

Что касается наших расходных статей, то тут у нас все шло более или менее нормально. Я остановлюсь только на том, что бросается в глаза.

В некоторых расходах у нас даже была маленькая экономия, например, начисления на зарплату. По самой зарплате мы имеем около 11 000 р. экономии.

Но, например, по хозяйственным расходам у нас отопление было запроектировано в 15 000 руб., а стоило оно нам 40 000, т.е. на 25 000 больше, чем мы предполагали. Это объясняется тем, что когда Наркомпрос утверждал нашу прошлогоднюю смету, он огульно скостил нам хозяйственные расходы. Конечно, в этом году на основании опыта прошлого года эта статья идет уже в исправленном виде и таких сюрпризов быть не может.

Затем имеется очень любопытный расход, который вместо проецированных 8 000 вылился в 22 500 руб. Это, например, содержание военного учетного стола – 23 000, содержание архива – 300 (это, конечно, пустяки), расход по неиспользованным постановкам. Это, конечно, вещь совершенно необходимая в театре. Мы должны иметь связь с авторами, а вы прекрасно понимаете, что при той конкуренции между театрами в отношении привлечения авторов, которая сейчас имеет место, создается такое положение, что необходимо давать этим авторам авансы. Еще неизвестно, что выйдет из пьесы, но если она вас заинтересовала, вы сразу должны дать аванс в 2–2½ тыс. руб. Это такая вещь, которая у нас в смете не предусмотрена. Таких неиспользованных пьес у нас набралось на 8 000 руб. В результате общий расход в 8 000 вылился в 22 500 руб.

Мы должны были получить доход в 1 764 000, а получили 1 936 000, т.е. закончили 33 г. с прибылью в 49 000 руб. А по проекту прибыль должна была составлять 125 000 руб. Я не знаю, какой бухгалтер составлял эти планы и сметы, но получается очень любопытная картина: 32 г. был закончен с убытком в 49 000 р., т.е. 32 г. как раз покрывается 33-м годом. Эти 2 года как бы себя сбалансировали, и мы не имеем здесь ни убытка, ни прибыли.

Казалось бы, все было благополучно, если бы не было одной, очень тяжелой для театра вещи – не было бы ссуды на капитальный ремонт. За 32–33 г. нами было взято в банке 199 000 руб. на капитальный ремонт. Когда я попытался разобраться во всем ходе этих ссуд – когда мы брали деньги, когда выплачивали и т.д., – то убедился, что разобраться в этом совершенно невозможно. Дело в том, что деньги, которые у нас брались на капитальный ремонт, шли на эксплуатационные расходы. Вы берете временную ссуду в банке на текущие расходы и затем ее покрываете. Было и наоборот. Брались деньги на эксплуатационные расходы, а шли они на ремонт. Но одно вы должны знать, что в декабре месяце мы подошли к такому моменту, когда наше положение можно было совершенно без преувеличения охарактеризовать как катастрофическое. Я имею в виду материальное положение. Подошел момент ликвидации задолженности за весь год, и у нас было на 160 000 обязательных платежей в декабре месяце. Из них 65 000 мы должны были внести в банк, а этих денег у нас в наличии не было. 4–5 дней были исключительно напряженными. Должен сказать, что это относится не только к нашему театру. По всем театрам к декабрю месяцу, к концу года, испытывается то или иное напряжение.

Деньги на капитальный ремонт мы брали, а своевременно караул не кричали. А караул нужно было кричать раньше. Мы подходили к этому вопросу так: ну, возьмем деньги, а затем, в остальные 2 месяца как-нибудь выберемся, там видно будет. Это, конечно, неверная политика, и в 34 г. я считаю совершенно невозможным вести дело так, как это имело место в 33-м году. У нас было такое положение: скажем, нам нужно платить банку в ноябре месяце. Мы принимаем все меры к тому, чтобы перенести этот платеж на январь месяц. Мы не ищем способа ликвидировать эту задолженность, не ищем источников, а стараемся только как-нибудь перевернуться. Ну, перевернулись, а дальше опять затруднения, и т.д. Самая большая сумма в банке, которая у нас была, – это 240 000 руб., и эта сумма у нас все время оборачивалась.

Так продолжалось бы и дальше, если бы нам не удалось получить постановлением Совнаркома безвозвратную ссуду в размере 207 000 руб. Совнаркомом было ассигновано 1 200 000 по всем театрам Москвы и Ленинграда. Этот проект рассматривался в специальных комиссиях, а окончательная его защита проводилась самими театрами. Я был вызван к тов. Лебедю, и там каждый театр должен был доказать правильность своей цифры. У нас было запроектировано 220 000 руб., и нам ни одной копейки не скостили. Нам дали 207 000 руб. только потому, что театр Немировича ничего не получил, и все получившие театры, в порядке распоряжения Наркомпроса, должны были немножко урезать из своих средств для театра Немировича²⁷. Таким образом, у нас осталось 207 000 руб. Это было не очень легкое дело, потому что, например, в Ленинграде все заявки были сокращены на 50%. К Москве отнеслись чрезвычайно внимательно. Собственно говоря, по нашему театру это была 1-я поддержка,

1-я настоящая дотация. Эта сумма прозвучала, с одной стороны, очень внушительно, а с другой стороны, совершенно справедливо, потому что театр без оборотных средств, в таком неудачном помещении, постоянно требующем все новых и новых средств, как наше, существовать не может. Эту точку зрения было легко доказать, и наш голос в этом отношении был услышан.

Таким образом, мы получили возможность ликвидировать всю нашу задолженность до 1-го января. Вы получили вовремя зарплату, тот, кто должен был получить разницу, – получил разницу, наши авторы и драматурги, которым мы должны были 18 000 руб. в продолжение долгого времени, немедленно получили все деньги. Одним словом, мы выбросили 160 000 руб., покрыв все долги по 1-е января. Таким образом, мы выходим на сегодняшний день абсолютно чистыми. Ссуда у нас еще имеется, и кроме того мы имеем неизрасходованный фонд, полученный от Совнаркома.

В дальнейшем мы будем стараться пополнять нашу ссуду, делать ее оборотным капиталом. Во всяком случае, теперь нам гораздо легче будет маневрировать.

Вот финансовое положение, бывшее на декабрь месяц. Должен сказать, что декабрь месяц вообще является для нас историческим месяцем. Это месяц, который мне напоминает кризис, переживаемый человеком, большим тифом или еще какой-нибудь тяжелой болезнью. Мы совершенно подготовили «Семью Ивановых» и должны были снять этот спектакль и положить на полку, а вместо него дать «12-ю ночь»²⁸. Мы выпустили 3 пьесы и фактически приготовили 4-ю пьесу, которая идет уже сверх плана. Если нужно будет к ней вернуться, то у нас уже есть и декорации, и все необходимое для этого спектакля. Эта работа признана законченной. Так что фактически мы выполнили не 3 пьесы, а 4 пьесы²⁹.

Мы к декабрю месяцу подошли в окружении самых невероятных, зловещих слухов и разговоров³⁰. Все это, как какое-то облако или туча, сгущалось над нашим театром. А затем, с головокружительной быстротой, с невероятной легкостью, все стало проясняться. Подошли деньги, началась ликвидация долгов, мы переклочились на «12-ю ночь» и вовремя сделали эту «12-ю ночь». Значение «12-й ночи», я думаю, для всех очевидно, но все-таки этой работы я не могу не коснуться, потому что она является показателем прекрасного спектакля, который принес театру большой успех. Но еще большее значение этой пьесы заключается в той организационной работе, которая была проведена в театре, в той атмосфере, при которой проходила та работа, в той победе, которую имел театр по очень большому, чрезвычайно важному для него, принципиальному вопросу – по вопросу о подходе к классическим произведениям. Я не знаю, все ли вы читали статью в «Советском искусстве»³¹. Это не просто приятная рецензия. Это замечательная статья, имеющая для нас большое значение, потому что она делает акцент на то, что наш театр показал, как можно подойти к Шекспиру, выполнив все художественные задания, дав

полноценный спектакль и при этом не пускаясь ни в какие искажения, ни в какие приспособления, не делая того, что имело место в одном театре, где «Без вины виноватые» были соединены с «Талантами и поклонниками», а «Заговор Фиеско» ставился с расчетом дать пьесу с подходом. В этой статье говорится, что это действительно подход к Шекспиру с точки зрения сегодняшнего дня, что здесь не нарушена канва автора, автор совершенно не искажен, и если вы хотите увидеть Шекспира, то вы можете его увидеть в МХАТ 2-м, в пьесе «12-я ночь».

Это факт огромнейшего значения. Так вот, декабрь месяц, несмотря на целый ряд испытаний, несмотря на снятие «Семьи Ивановых», дал возможность театру объединиться, дал возможность создать головокружительные темпы, потому что иначе назвать темпы «12-й ночи», когда 26-го ноября было объявлено о том, что с сегодняшнего дня нужно переключаться на эту пьесу, и 26-го декабря, ни на один день позже, прошла премьера – иначе назвать эти темпы, как головокружительными, невозможно. Ведь это очень сложный спектакль с организационной стороны. Здесь и оркестр, и целый ряд новых исполнителей, и новые декорации. Дать премьеру 26-го декабря можно было только при исключительном напряжении всего театра. И вот я считаю, что этот факт объединения всех цехов вокруг этой работы гораздо важнее, чем даже получение вовремя 207 000! Ведь это есть показатель того, что нет таких трудностей в театре, которые не могут быть преодолены при условии объединения всего театра.

Я останавливаюсь на этом вот почему: если мы тогда сказали, что темпы, взятые у нас по «Семье Ивановых» и доведенные до генеральной репетиции, должны быть подхвачены с 1-го дня постановки «12-й ночи» и продолжены дальше, то теперь мы должны сказать то же самое. Мы не должны ослаблять наших темпов. Но для того чтобы люди не надорвались от такой напряженной работы, мы сделали кратковременный перерыв. Если мы сейчас не включились в полный ход репетиций, то мы это делаем совершенно сознательно. Мы хотим дать людям несколько собраться с мыслями и вздохнуть, потому что темпы – это прекрасная вещь, но если это будет делаться без учета человеческих сил, то эти темпы могут привести к нежелательным результатам. Повторяю, нужно отдохнуть и собраться с мыслями, потому что дальше перед нами опять огромная программа.

Таким образом, мы закончили 33 г. постановкой «12-й ночи» и благополучной ликвидацией всех наших материальных дел. С этим мы перешли в 34 г.

Теперь мне хотелось бы коснуться, во-первых, наших планов, а во-вторых, самой организации нашей жизни, организации нашего театра.

Одним из основных условий дальнейшей работы театра дирекция и художественная коллегия считают пересмотр нашего старого репертуара. С этой целью мы сейчас сняли «Смерть Иоанна Грозного», которого мы возобновим в новом оформлении. Следовательно, ближайшей нашей

постановкой после «12-й ночи» будет возобновленный «Грозный». Постановку «Грозного» мы намечаем на первую декаду марта месяца, т.е. между 1 и 10 марта. Этот спектакль должен быть дан, конечно, в совершенно новом оформлении, с новыми декорациями, с новыми костюмами и, кроме того, с пересмотром целого ряда ролей и главным образом боярских сцен. Тут должен быть дан совершенно иной подход, иные характеристики, иное звучание всей пьесы, конечно, при сохранении всего лучшего и ценного, что мы там имеем. Мы должны будем исправить те недостатки, которые нагромодились в этой пьесе за это время, и главное, дать верный социальный, идеологический акцент, который у нас, при 1-й постановке, был совершенно стерт и даже кое-где неверно расставлен. Этот спектакль, пользующийся у нас успехом, имеющий все время спрос, выбран комиссией для постановки в сентябре месяце, во время международного фестиваля. Между 1 и 10 сентября в Москве будет международный праздник³². Театральные деятели всего мира приезжают к нам на декаду, на 10 дней, во время которых они будут знакомиться с нашими лучшими театрами и их лучшими работами. Сейчас работает комиссия по нашему театру, видимо, нам будут назначены 2 пьесы. Одну нам уже назвали – это историческая пьеса «Смерть Грозного», или, может быть, «Петр», или «12-я ночь». Во всяком случае, 2 спектакля из этих 3-х мы должно будем дать.

«Грозный» в последнее время пришел в ужасный вид и в смысле костюмов, и в смысле декораций, и хотя по материальным соображениям сейчас было бы соблазнительно поставить этот спектакль в старом виде, мы это сознательно не делаем и назначаем его на начало марта месяца³³.

Затем мы предполагаем выпустить к апрелю месяцу новую пьесу. Но какую пьесу? Вы, наверно, сами хорошо ощущаете, что после нашего опыта с В.А.Фаворским, после оформления «12-й ночи», ответственность по выпуску следующей нашей пьесы чрезвычайно повысилась. Не будем преувеличивать, не будем думать, что если «12-я ночь» является для нас победой, то здесь нет никаких недостатков. Давайте условимся, что никто из нас, ни руководство театра, ни режиссура, ни актеры – никто не думает, что в «12-й ночи» все совершенно идеально и безукоризненно. Мы имеем здесь целый ряд огромных достижений, но мы имеем и такие вещи, которые нужно было бы доработать и исправить. Когда мы от этого качества, когда мы начнем подниматься кверху, сделаем следующий шаг опрометчиво и недостаточно продуманно, то это, конечно, будет большой ошибкой. Поэтому и дирекция, и художественная коллегия сейчас очень озабочены выбором новой пьесы.

Во-первых, нам нужно хорошо расставить силы. У нас в портфеле имеется «Последняя жертва» Островского и «Испанский священник». Играть после «12-й ночи» «Испанского священника» не годится, потому что это однотипные пьесы. Играть в апреле месяце «Последнюю жертву», ставить ее как классическую пьесу тоже невозможно. Поэтому мы предполагаем следующую пьесу дать современную, причем предполагаем

начать и «Испанского священника», и «Последнюю жертву» непосредственно сейчас, поскольку это не будет мешать современной пьесе.

Какова же должна быть эта современная пьеса, которая была бы качественно высокой, которая бы вызвала какой-то интерес и прозвучала бы? Этого, к сожалению, я сказать не могу, не потому, что у нас нет ее в проекте, а потому, что это та синяя птица, за которой мы сейчас бежим, вот-вот ее схватим, но в руках ее еще не имеем. У нас есть пьеса. Мы ее прочли, и она нас чрезвычайно заинтересовала. Но я не могу вам дать даже ее названия, потому что эта пьеса находится на конкурсе³⁴. Я могу только заверить вас и прошу поверить, что и со стороны В.Ф.[Залесского], который ухватился за эту пьесу, и со стороны всей дирекции сейчас принимаются все меры для того, чтобы эту пьесу получить. Я могу только сказать 2 слова о характере этой пьесы. Что получится, неизвестно, но пьеса настолько оригинальна и интересна, что мы хотим с ней выступить смело как со следующей нашей пьесой. Пьеса несколько необычного характера. Пьеса, которую можно или очень хвалить, или очень ругать, но не говорить об этом спектакле будет нельзя. Она современная, очень острая, оригинальная и необычная. (Вопрос. Комедия?) И комедия и трагедия. Я вижу, что я вас только заинтриговал. Придется немножко потерпеть. Если с ней все будет благополучно, то через неделю, я думаю, мы должны будем приступить к работе над этой пьесой. Больше я ничего сказать не могу.

У нас есть еще современная пьеса, которая будет вам прочитана в ближайшее время. Это – «Хорошая жизнь» Амаглобели. Это комедия. Мы надеемся, что у нас выйдет очень хороший спектакль, но, с нашей точки зрения, – это не та пьеса, которую мы должны взять в качестве ударной пьесы. Эта пьеса может нас чрезвычайно выручить, потому что там только 12 действующих лиц³⁵. Но это пока все-таки не та пьеса, которую мы должны ставить как нашу следующую пьесу.

Таким образом, мы рассчитываем вот на эту икс пьесу, затем, по-видимому, «Испанского священника» и потом или «Хорошую жизнь»³⁶ или еще пьесу, которую мы готовим. Мы ждем 2 современные пьесы. Финн для нас пишет, и Славин для нас пишет. И затем «Последняя жертва». «Последнюю жертву» мы несколько отодвигаем. Мы начинаем над ней работать сейчас же, но вы понимаете, что, выступая с «Последней жертвой» Островского, которую все прекрасно знают, МХАТ 2-й должен будет по-большому, по-настоящему разрешить Островского. Давать такую пьесу в 2–3 месяца невозможно. Вообще наша задача заключается в том, чтобы выпускать пьес как можно больше, а работать над ними тоже как можно больше. Вот если эта задача нами будет достигнута, то мы будем считать, что мы ведем правильную линию. Пропускать любую пьесу в 2 месяца – это невозможная вещь.

Когда же мы можем достигнуть такого положения, когда мы будем выпускать не меньше 4–5-ти пьес в сезон и в то же время будем иметь возможность отдельные спектакли, хотя бы особенно трудные и ответственные, прорабатывать за 4–5 месяцев. Это не значит, что мы будем иметь

5 месяцев напряженной работы. Нет, мы должны иметь такую работу, которая дает возможность и режиссуре и актерам как-то размять пьесу, продумать ее, сжиться с ней. Это может быть только тогда, когда мы выработаем наш план на некоторое время вперед. И с этой точки зрения мы выработываем сейчас план на целую трехлетку³⁷. Таково поручение Наркомпроса. Это не значит, что мы должны все это определить по срокам. Это значит, что мы остановимся на тех пьесах, которые мы можем сейчас взять, т.е. на классических пьесах или на тех авторах, которым мы можем дать сейчас заказ с тем, чтобы какую-нибудь большую, ответственную пьесу дать не за 2 месяца или за 3, а за год.

В.А.Фаворский – явление для нас совершенно исключительное. В.А.Фаворский прозвучал сейчас в театре действительно как открытие. Это скажут и наши друзья, и друзья в кавычках. Это скажут и критики, и художники, и все, кто хотите. В.А.Фаворский имеет для нас огромное значение не только потому, что он прекрасно поставил «12-ю ночь», но и потому, что он своим приходом принес в театр повышенное требование к качеству нашей работы, к которому мы теперь хотим и будем стремиться. В.А.Фаворский дает тон, и будет давать тон в каждом новом оформлении спектакля. В.А.Фаворский будет работать в стенах нашего театра как постоянный консультант. (*Аплодисменты.*)

Поэтому и выбор художника, и выбор следующей пьесы с точки зрения вкуса – это большая задача. Что такое Фаворский? Это торжество вкуса. Я не хочу называть отдельные пьесы, но когда я на днях посмотрел один из наших спектаклей, сам по себе идущий с точки зрения актерской очень хорошо, мне стало очень неприятно и неловко за оформление этого спектакля. Это до такой степени бедно и до такой степени ограничивает задачи спектакля, что больше этих вещей повторять нельзя. Этого нельзя повторять, потому что только отсюда прекращаются всякие разговоры, всякий вздор, и все начинают поворачивать с вниманием голову к спектаклю. Раз мы выскочили на какую-то ступеньку, раз мы получили какое-то знамя, мы должны удерживать это знамя в своих руках, чего бы это ни стоило. Поэтому мы считаем необходимым пересмотр наших постановок, хотя он сопряжен со специальными расходами и мы для этого средств не имеем, но мы можем одну пьесу засчитать здесь как вновь выполненную пьесу. У меня будет такое предложение к товарищам: давайте волей всего театра возьмем ту или другую нашу пьесу, которая с нашей точки зрения представляет художественный интерес и имеет хорошее актерское исполнение, но которая не совсем удовлетворяет или уже совсем пообносилась в смысле оформления, давайте возьмем эту пьесу под наше шефство. Что это значит? Это значит, что мы в продолжение сезона найдем средства вне плана для того, чтобы ее оформить по-новому. (*Аплодисменты.*)

С этой точки зрения мы уже приготовили себе некоторый путь. Мы планируем в будущей нашей смете на 34 г. не 40 выездных спектаклей, а 10. Следовательно, все, что можно сделать, мы сделаем, и это уже не слова, а это может быть реальностью. Своим трудом, своими внеплано-

выми спектаклями мы образуем какой-то фон, на который мы поставим как следует одну из дорогих нам и ценных постановок.

У нас имеется в репертуаре еще 2 вещи: во-первых, спектакль, который имеет огромное значение и который должен сыграть большую роль в жизни театра и с точки зрения роста молодых сил, и с точки зрения той атмосферы, в которой этот рост должен происходить. Я говорю о «Комике», который ставится молодой режиссурой и в котором играет целый ряд актеров, очень давно игравших или очень мало выступавших на сцене. Эта работа должна быть взята всем театром под особую заботу. Здесь должно быть особенно заботливое отношение и большая помощь. Я считаю, что по вовлечению молодых сил в основной репертуар у нас дело обстоит благополучно. Я это говорю совершенно уверенно. Если мы в «Семью Ивановых», в которой в конце концов 10 ведущих ролей, ввели 4-х актеров из молодняка и середняка, придавая пьесе колоссальное значение, бросая на нее все силы, – значит, мы совершенно сознательно и убежденно идем на то, чтобы вовлекать и втягивать молодых исполнителей в наши основные кадры. Но этого мало: мы должны будем по линии спектакля, который будет осуществлен нашей молодой режиссурой и где мы видим целый ряд молодых актеров, оказать всемерную поддержку. Этот спектакль имеет определенный фонд. Он является педагогической, ученической работой. Материально он будет обставлен, а моральную поддержку он должен будет получить, и если этот спектакль у нас прозвучит как нужно, то мы его выпустим. Мы должны будем его подать, причем должны подать так, чтобы сделать из этого парад, праздник. В ближайшее же время мы будем выяснять положение с этой работой, и я надеюсь, что в феврале, марте месяце мы увидим, во что она выльется³⁸.

2-ая работа, которая также чрезвычайно важна и интересна и которая пока не имеет своего срока, – это чеховский спектакль, спектакль, который представляет интерес еще и потому, что его текст, его образы и его роли возникли в самом театре, в работе бригады³⁹. Это тоже эксперимент, чрезвычайно ценный, который будет иметь всяческую поддержку со стороны дирекции и художественного руководства.

Вот по каким каналам пойдет наша работа в 34 г., причем, повторю, что в резерве у нас имеются договора с авторами, которые – один в феврале, другой в апреле – должны нам будут представить свои пьесы. Это Финн и Славин. (Голос. А Толстой?) Я на него очень мало надеюсь. Во всяком случае, есть договор и с Толстым⁴⁰.

Я говорил о 3-летнем плане. Это как будто бы звучит как что-то фантастическое, но это вещь совершенно реальная. В.А.Фаворский принимает участие в пересмотре нашего репертуара, и он, очевидно, будет введен нами в художественную коллегия, будет членом художественной коллегии. (*Аплодисменты.*) Нам нужно будет предоставить ему право выбора той или другой пьесы. Мы должны будем его спросить, какую пьесу он хочет оформлять. Он показал невероятный рекорд – он оформил «Семью Ивановых» в полтора месяца. Это сделал человек, никогда

не работавший в театре. Но это можно сделать раз, но сделать из этого правило для такого художника, конечно, невозможно. Мы заранее дадим ему возможность выбрать вещь, над которой он будет работать. Мы заранее распределим всех художников. Мы будем делать ставку на больших мастеров и заранее скажем, какие вещи они должны будут оформлять.

Так что наш 3-летний план вещь совершенно необходимая.

Вот что я хотел сказать по репертуарному плану.

Теперь наш весенний или летний план. В марте у нас будет «Грозный». В апреле – в середине или в конце – должна быть современная пьеса и к маю должен быть закончен вчерне «Испанский священник». Но, повторяю, это опять-таки только наметка, которая зависит от этой неизвестной пьесы – икс. Если мы ее не сумеем получить, то, возможно, что у нас будет некоторая перестановка. Но сейчас план такой: «Испанский священник» должен быть к весне закончен. Выпускать его в мае, может быть, и не следует, потому что это просто невыгодно, тем более что пьеса очень трудная – в стихах, пьеса, которая должна отлежаться у исполнителя. Поэтому мы ее приготовим и поставим в начале сезона. Параллельно будет идти и Островский, насколько это возможно. Сезон мы предполагаем окончить по нашему плану 1-го июня, но возможно, что мы сезон закончим 15-го мая⁴¹. Нам предстоят поездки. Сначала у нас было предложено ехать по Волге. Нас звали в Нижний, в Самару, в Сталинград. Мы на Волге не были ни разу⁴². Но сейчас, с приходом к нам нового работника, помощника директора С.С.Митиля, мы с ним этот план пересмотрели и, по-видимому, поедем на Украину. Он сейчас туда и уехал с этой целью. По-видимому, это будет Киев и продолжительная Одесса, причем я полагаю в нынешнем году ни в коем случае не ехать 2-мя группами, а ехать только одной. (*Аллодисменты*.) Почему это нужно сделать? Надо добиться того, чтобы поездка одной группы ни в какой мере не снижала наших материальных возможностей. Мы великолепно можем, находясь в большом центре, параллельно делать выездные спектакли со своими небольшими пьесами. Если мы играем в городе основные 15 спектаклей, то спектакля 4 или 5 мы можем сыграть параллельно. Те расходы, которая 2-ая группа обычно на себя берет, расходы по технической линии, конечно, значительно сократятся. Ведь один вагон декораций стоит гораздо дешевле, чем если вы будете направлять эти декорации в разные места.

Но главное не в этом. Нам нужно быть сейчас всем вместе, мы не можем разрываться ни на один месяц. Только тогда мы сможем расти, и расти не только в смысле подготовки новых пьес. Каждый спектакль в новом городе для нас не менее ответствен, чем наша премьера в Москве, а, если хотите, и более ответствен. У нас сложилось такое отношение, что если мы отправляемся в поездку, то можно поставить «Потоп» или «Чудака» во 2-ом или 3-м составе. Это совершенно недопустимо. Сейчас интерес к нам большой, и нас зовут очень охотно. В Ленинграде, я бы сказал, наш театр любят больше, чем в Москве. Во всяком случае, интерес к нам имеется. Так не будем эксплуатировать этот интерес, и давайте

вовремя поднимем ответственность по нашим гастролям. Объединенная группа, живущая вместе, все более и более будет спланиваться. Мы будем тогда гораздо сильнее, будем гораздо интенсивнее вести и нашу общественную работу, потому что все наши силы будут сосредоточены в одном месте. Мы сможем гораздо шире вести работу около театра, вокруг театра, работу по обслуживанию всех общественно-политических кампаний и т.д. Я уже не говорю о лучших бытовых условиях, материальных условиях и т.д.

Таким образом, мы подходим к такому плану: выезжает театр, отпуская от себя отдельные группы на кратковременные выезды там, где это возможно. В этом смысле дано задание и С.С.Митило, поехавшему сейчас на Украину.

Следующий вопрос, который нас может интересовать, – это вопрос нашего помещения. Сейчас готовится эскизный проект перестройки Экспериментального театра. Сначала архитектор Щусев сделал такую пометку, что он развернет проект и этот проект будет стоить 25 000 руб. Это, конечно, очень большая сумма, и когда мы обратились с этим в ЦИК, нам сказали: что же, мы отдадим 25 000 р. за проект, а может быть, по этому проекту здание будет стоить 5 миллионов, ведь этих денег мы все равно не поднимем. Поэтому нужно сделать как-то иначе. Сейчас мы уже договорились в этом отношении, и делается эскизный проект перестройки зрительного зала. Мы ходили всей дирекцией в помещение Экспериментального театра. Мы сделали обзор этого помещения, указали те вещи, которые нам необходимо переделать, и по этому нашему заданию через 5–6 дней будет готов эскизный проект с ориентировочными цифрами. После этого у нас будет встреча с дирекцией Большого театра и представителем ЦИКа, и мы выясним, какое время требуется для тех работ, которые мы намечаем. Если на это потребуется 5 месяцев – июнь, июль, август, сентябрь и октябрь, – то мы сейчас идем на это дело, конечно, в том случае, если эта сумма будет утверждена ЦИКом. Если же потребуется больше времени, то мы предпочитаем в нынешнем году этого не делать (это предпочитает и Большой театр), а заняться детальной подготовкой этого проекта с тем, чтобы в будущем году спланировать, может быть, и весенний отъезд более рано и вообще подготовиться как следует. Начинать зимний сезон позже 1-го ноября, в крайнем случае, 7-го ноября, в день годовщины Октябрьской революции, нельзя. Тогда мы выпадем из московского сезона. Если нам помещение будет гарантировано, то мы пойдем на это в этом году, и тогда нам придется сентябрь и октябрь, после летнего перерыва, где-то погастролировать. Это мы имеем в виду. Этот вопрос выяснится в ближайшее время, и тогда мы все это спланируем. Если же мы не будем перестраивать в этом году, то мы сделаем перерыв на полтора месяца после летней поездки с таким расчетом, чтобы приезжать в Москву за 4–5 дней до 1-го сентября, и 1-го сентября откроем сезон.

Вот основные моменты по нашему плану.

Теперь мне хотелось бы коснуться некоторых сторон чисто органи-

зационных. Что сейчас дирекция считает нужным сделать, оглядываясь на прошлое? Мы не должны закрывать глаза на то, что у нас по целому ряду областей административных и хозяйственных есть недопустимые пробелы. У нас совершенно не налажена так, как должна быть налажена в театре, хозяйственная часть. С этой целью нам прислали по нашему желанию, по нашему выбору С.С.Митиля. Это человек в высшей степени опытный, очень хороший театральный работник, который может разгрузить дирекцию и взять на себя целый ряд работ и по проведению гастролей, и по продаже целевых спектаклей – одним словом, все то, что приходилось раньше делать нам⁴³. Мы на него очень надеемся. Берется он за это дело очень горячо и серьезно.

О планах я пока сейчас не буду говорить, потому что они очень широкие, а я хотел бы говорить только о том, в чем я убежден и что я твердо знаю. Но, во всяком случае, бодрость в этом аппарате имеется. Мы совершенно реорганизуем всю хозяйственную часть. У нас недопустимо поставлено дело с дисциплиной по зданию – по охране здания, по чистоте здания, по пропускам и т.д. У нас доходит дело до следующих положений: человек, посаженный внизу для того, чтобы никого не пропускать, спрашивает всех, к кому кто идет и по какому делу. Затем посетителю выдается пропуск. Этот человек, возвращаясь обратно, подает ему пропуск, где должно было расписаться то лицо, к которому он приходил, а подписи на этом пропуске делались такие: Александр Сергеевич Пушкин или дедушка Крылов. Что этот дедушка Крылов делал в театре, к кому он приходил, – неизвестно. Я сообщаю вам факт, а не анекдот. Это недопустимая вещь. Это делает театр проходным двором. Это делает наше и без того неудобное помещение просто невыносимым для работы.

Затем, у нас далеко не в идеальном положении находится чистота нашего помещения. Это все совсем не так, как должно быть, как это может быть и как это будет, потому что если этого не будет, мы будем принимать самые решительные и категорические меры по отношению к тем, от кого это зависит.

Сейчас мы реорганизуем весь этот аппарат. Мы строго распределяем ответственность каждого лица из административно-хозяйственного аппарата. Каждое лицо будет знать твердо свой участок и за этот участок оно будет нам отвечать. Если оно не будет с ним справляться, мы будем с этим бороться вплоть до удаления, исключения и т.д., не останавливаясь ни перед чем. Если мы с своей стороны поднимаем наше производство, если мы поднимаем качество наших спектаклей, если мы ставим перед собой огромнейшие задачи, которые требуют напряжения творческих сил всего театра, если наша режиссура, художники, постановщики могут работать, не считаясь ни с временем, ни с своими силами, то какое же право имеет хозяйственная часть поставить, например, наших музыкантов в такое положение, когда в музыкантской комнате, расположенной рядом с оркестром, проходит труба непосредственно с улицы, ничем не покрытая. В продолжение целого месяца при 25-градусном морозе люди должны

были сидеть в этой комнатке. Они сидят сначала в оркестре, закрытые, как в коробке, а затем выходят в эту комнату на явную простуду. Я спрашиваю, какое право имеет хозяйственная часть ставить наших музыкантов в такое положение? Они так же ответственны за свою работу, как и актеры. Только тогда, когда все, до единого человека, будут понимать, что все они строят театр, что все они делают спектакль – только тогда театр сможет расти и процветать.

Это такие вещи, которые вовсе не требуют привлечения директора или заместителя. Это вещи, о которых мы не должны знать. Они должны разрешаться на месте, непосредственно в цеху. Это тем более необходимо, что мы замечаем совершенно паразитическую вещь по целому ряду наших цехов. Я, например, должен с вами поделиться одним умилительным фактом. Возьмем, портновский цех. С.Г.Федотов на премьере «12-й ночи», перед выходом актера, подходит ко мне взволнованный и говорит: «Ничего, Китаев дотянет, он, говорит, уже вытягивает»⁴⁴. Я даже не понял сначала, в чем дело. Он, говорит, мне вначале не очень нравился, а сейчас он идет хорошо. Это знаменательный факт. Это значит, что с нами работают люди, которые понимают, что такое театр. Если Николай Алексеевич [Алексеев] несколько раз может перегримировывать Азарина⁴⁵ – значит, он относится к этому делу действительно как художник, заинтересованный в спектакле. Значит, у нас все идет хорошо. Нужно только подобрать таких людей, которые хотят строить театр. Таких людей мы должны будем окружить вниманием. А всем тем, которые не понимают театра, которые им не интересуются, – я, совершенно не боясь, ответственно заявляю, что таким людям оставаться в театре не следует, потому что самое худшее в театре – это равнодушие, это казенное, служительское исполнение своих обязанностей. Если человек отдает все свои силы, если человек интересуется всем, что происходит в театре, то он прежде всего делает это для театра и для самого себя. Ни один директор, пусть он будет наигениальнейший, пусть у него будет 20 голов вместо одной – он никогда ничего не сделает, если весь театр не будет таким, каким он должен быть.

Я хочу отметить еще один факт со стороны актеров, который говорит о том, что какая-то хорошая струя у нас сейчас пробивается и живет. Люди начинают как-то живо жить интересами театра. На днях мы отправили бригаду в Тулу – в Металлтулокомбинат⁴⁶. Люди поехали играть «Не все коту масленица». Там была некоторая неприятность с опозданием, но спектакль был принят очень хорошо. Мы имеем тысячу благодарностей. Отношение было великолепное. Но ввиду того, что это дело еще не налажено, люди, возвращаясь в Москву, должны были с трудом пробраться в 1-й попавшийся поезд и ехали в очень тяжелых условиях. Они не спали всю ночь и на морозе все время стояли в вагоне. Я не слышал от них ни одного упрека, ни одной жалобы. Мало того, эти люди, не спавши целую ночь, по приезду пришли ко мне в кабинет – это наши актеры Коршун и Палин⁴⁷ – и сказали: «И.Н., мы играли «Кота», и у нас

сложилось такое впечатление, что благодаря тому, что мы играли его на детских спектаклях, у нас этот спектакль развалился, мы играем не так, как нужно, и просим его прорепетировать». А на другое утро как раз шел этот спектакль. Они назначили репетицию в 10 ч. утра, причем все это возникло по их инициативе. (*Аплодисменты.*) Я совершенно сознательно подчеркиваю этот факт. Я хочу, чтобы его услышали все работники нашего театра. Скажите пожалуйста, что остается делать директору при наличии такого факта? У меня большое чувство удовлетворения и радости. Я иду за этими актерами. Они требуют, они сигнализируют. Что нужно сделать то-то и то-то. Это то, чего бы я хотел для себя на этом трудном и ответственном посту. Я хотел бы это видеть от всех работников театра. Только тогда я смогу оправдать – и даже не я, а все мы сможем оправдать то доверие, которое было оказано нам назначением нашей дирекции. Только тогда мы сможем говорить о том, что у нас в театре идет такая жизнь, какая должна быть.

Нам нужно обратить внимание еще на одну чрезвычайно важную вещь – на ту атмосферу, которая должна существовать у нас в любом цехе. Мы должны наладить и построить жизнь каждого цеха так, чтобы отношения между цехами и внутри цехов были на надлежащей высоте. Я считаю, что сейчас очень благополучно обстоит дело в актерском цеху, в постановочном цеху. Это цех, который непосредственно связан с творческой работой и который невольно заражен этим пульсом и нервами. Но мне хочется воспользоваться сегодняшним моим выступлением для того, чтобы на 34 г. снять одно устаревшее, сделавшееся уже надоедливым и скучным недоразумение, которое существует между всеми нами и нашим музыкальным цехом. Я считаю, что это не только ненормально, но и несправедливо и неверно. Музыкальный цех – это творческий цех, цех, который должен быть вплотную связан со всем театром. Там есть целый ряд своих недостатков. Мы их знаем. Но давайте мы будем говорить об этих недостатках в порядке дружеского, товарищеского желания их исправить. Давайте не проводить границы, которая существует между нами и музыкальным цехом. Это как будто бы одиозное имя. Там люди чуть ли не антиобщественники, отрываются от производства и т.д. Между тем там имеются люди, которые коренным образом связаны с театром. Правда, там труднее работать, потому что там много людей, пришедших в театр недавно. И их заместители пришли также недавно. Они не могут держать надлежащей дисциплины. Тем более нам нужно им помочь, сделать их своими, установить с ними контакт. Я считаю, что взаимоотношения между цехами должны быть построены прежде всего с точки зрения желания помочь друг другу, желания установить дружеские отношения, проверить, покритиковать, указать на недостатки, на неумение работать и т.д. И я призываю всех работников к этому. Я не скрываю от вас, что я в очень большой степени виню и Н.Н. и оркестрантов. Я очень люблю голос Н.Н.Рахманова, но когда я его слышу в момент ответственной репетиции разрешающим какой-то конфликт с оркестром, то это вызы-

вает просто негодование. Причем разговор там идет полным голосом. Но это, конечно, вещь исправимая, потому что, в конечном счете, она получается не от плохого отношения. Нам нужно понять, что музыкальное оформление – это не придаток, а ответственной вещь. Может быть, нужно поставить музыкантов в другие условия. Нужно им предоставить эти условия. Нужно сказать, что на всех спектаклях и ответственных репетициях «12-й ночи» оркестр был на высоте. Очень заметно, товарищи оркестранты, что вы заразились общим духом, общим настроением спектакля, и это отразилось даже на вашем исполнении. Давайте условимся, что все недоразумения будут разрешаться немедленно, и здесь не может быть никакого разрыва, потому что оркестр – это органическая часть всей работы, и мы должны идти вместе и на наши победы, и на наши неудачи.

Следующий цех, где мы произвели сейчас реорганизацию, – это пресловутая бухгалтерия. Вокруг этого была какая-то нездоровая атмосфера. Там были лишние единицы. К вашему сведению, мы в бухгалтерии сократили сейчас 2 единицы. У нас ушел П.Я.Гарфункель⁴⁸ и кроме того бухгалтерия столовой переходит в общую бухгалтерию. Те отношения какой-то неясности и недоговоренности, которые здесь были, должны быть прекращены. Ведь бухгалтерия – это ответственный аппарат. Здесь необходимо наладить соответствующие нормальные отношения.

Вот в основном то, что я хотел вам сказать. Теперь еще несколько слов относительно моего личного самочувствия во всем этом огромном деле и о том, что мне казалось бы нужным сделать для нашей полезной и продуктивной работы. Я бы очень хотел – я на это очень надеюсь и уповаю, – чтобы у нас в работе установился самый тесный, деловой и дружеский контакт с нашей партийной организацией. Мы теперь очень многое поняли и по-настоящему увидели, какова роль партийной организации театра и какие обязательства она имеет. Мы это увидели после чистки, которая прошла перед нашими глазами. Она нас очень многому научила. Она нам показала, что партиец, коммунист, приходящий в театр, должен быть сугубо предан этому делу. Я вспоминаю слова Боярского на одном из заседаний ЦК, когда он говорил, что коммунист, приходящий в театр, должен стать патриотом этого театра, должен его любить, должен войти во все его нужды и интересы. Я этого хочу, и без этого, по-моему, немислима наша дружеская совместная работа. За последнее время, по-моему, такой контакт и такие отношения уже установились, и со своей стороны от имени всего театра и своего лично я бы хотел дать заверение партийной части нашего театра, что она встретит самое открытое, самое честное и добросовестное отношение с нашей стороны. Мы будем искать помощи и совместной работы. Но мы ни в коем случае не можем повторить такого отношения в театре к партийцам, какое у нас было несколько лет тому назад. Мы не можем допустить и не допустим, чтобы партийный работник, пришедший в театр, не проявил достаточно серьезного отношения к работе, чтобы он прикрывал себя какими-то неуязвимыми правами. Это создавало нездоровое отношение к партийцам, какие были у нас раньше.

Отсюда терялось к ним уважение. В дальнейшем такого положения в театре быть не может, потому что мы все вместе отвечаем за лицо нашего театра. Если какая-нибудь часть будет отставать, то будет плохо всем. Эта точка зрения должна быть крепко нами усвоена. При взаимном глубоком уважении, при огромной ответственности и при любви к нашему общему делу, не во имя личных интересов партийца или беспартийного, а во имя интересов общего дела и той задачи, которая поставлена перед нами правительством, мы должны вести нашу работу так, чтобы поставить театр действительно на надлежащую высоту. Правительство поставило перед нами большую задачу – высокое качество. Перед нами стоят огромные задачи, и мы их можем осуществить только при полном контакте, при полном взаимоуважении.

Затем мне хотелось бы сказать несколько слов и по линии актерской. Нужно добиться такого отношения со стороны молодежи и середняков к нашим старшим товарищам, чтобы были сняты всякие сомнения, всякое недоверие. Мы должны помочь вырасти подрастающему нашему поколению. Никто из художественной коллегии, из ваших старших товарищей, положивших 20 лет на создание этого театра, ни о чем ином не мыслит, как только о расцвете и о росте нашего театра через талантливых людей, которым каждый из нас обязуется оказывать всемерную помощь и поддержку. Всем даровитым, всем талантливым, всем, кто имеет интерес к театру, – я от имени всех стариков театра и от своего лично обещаю оказывать всемерную поддержку и помощь. Ведь театр принадлежит не Берсеневу, не Чебану и т.п. Театр принадлежит стране. Сегодня мы есть, завтра нас нет. Театр должны вести вы, и вы должны вести так же талантливо, как вели старики. Поэтому наша задача перед страной и правительством создать для театра, просуществовавшего 20 лет, такие кадры и такие силы, которые вели бы театр к дальнейшему расцвету.

У нас был огромный недостаток в прошлом – мы жили замкнувшись, мы купались в собственном соку, мы не приглашали талантливых людей. Это было ошибкой, и мы начали теперь ее исправлять. К нам пришли новые талантливые актеры, и все они принесли с собой частицу какого-то интереса. Среди них есть люди, которые еще не прозвучали на сцене, но мы видим их отношение к работе, к театру. Они показывают свое настоящее отношение к этому делу. Среди них есть люди, которые уже ярко засверкали. Это говорит за то, что они украсят театр. Мы пригласили В.А.[Фаворского], мы обратили внимание на художественное оформление. Следующей нашей задачей является поднять на большую высоту музыкальное оформление. Мы организуем при театре, при заведующем музыкальной частью консультации с крупными композиторами и музыкантами. Мы должны раздвинуть рамки наших композиторов так же широко, как мы это делаем с художниками. У нас должны работать самые крупные художники, самые крупные мастера по музыкальному оформлению. Общение с ними и будет создавать ту атмосферу в театре, которая нам нужна. Но если мы будем купаться в собственном соку и

думать, что все идет великолепно, то мы отстанем от жизни. Жизнь идет вперед. Стоять нельзя. Стоячего положения нет – кто не идет вперед, тот идет назад. Это закон.

Поэтому, для того чтобы идти вперед, нам нужно искать знаний, нам нужно общение, нам нужны встречи с талантливыми, интересными людьми, нам нужны писатели, художники, музыканты, нам нужно расширить круг своих отношений.

Мне хочется, чтобы наша молодежь и наши актеры запомнили одно, что во главе театра сейчас стоит актер, хорошо понимающий психологию актеров, и если кто-то надежды в смысле получения той или иной роли разбиваются, если кто-то будет огорчаться, то все же при той ответственности, которая падает на художественное руководство и на дирекцию, мы обязаны будем это делать. Если человек мечтал о чем-то, но если, при внимательном осмотре руководства, он не сможет это делать, потому что он этого не вытянет, – вы должны верить, что это именно так, а не иначе. Вы не должны жить в каком-то унынии и упадочнических настроениях оттого, что не разворачивается ваш рост. На любой вопрос вы получите у нас ответ. У нас не может быть никакой тайны. У нас может быть только одна цель – предельно, максимально качественное исполнение. Мне хочется напомнить вам слова Леонардо да Винчи. Пусть они будут написаны у нас на стене. Он говорит художнику, творцу: благо тебе, если твоя работа, твое произведение выше, чем ты его ценишь, плохо, если твоя работа наравне с тем, как ты ее ценишь, но величайшее бедствие, если твоя работа ниже того, как ты ее ценишь. А это иногда бывает с людьми, которые удивленно себя спрашивают: кто помог мне? Наверное, Бог, у меня все так великолепно получается. Это собственная оценка, и здесь зачастую бывает нужна переоценка, а она может быть только при проверке этого дела авторитетными людьми. Это для нас необходимейшее условие. Пусть у нас не будет никогда ни уязвленных самолюбий, ни театральных кулуарных разговоров, а пусть будет ясная простая жизнь. Вот к этой простой, товарищеской, дружной жизни, вот к этому взаимному доверию, с глубочайшей верой в рост и силы нашего театра я вас и призываю. *(Продолжительные аплодисменты.)*

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Мы сейчас слушаем замдиректора, т. Залесского, а затем перейдем к вопросам.

ЗАЛЕССКИЙ. Товарищи, И.Н.Берсенев совершенно правильно охарактеризовал задачи, стоящие перед нашим театром, задачи чрезвычайно большие и ответственные, выполнить и разрешить которые можно только при полном напряжении всего коллектива, начиная от руководства театра и кончая техническим персоналом.

Правительство, в лице Наркомпроса, руководящего всей театральной жизнью нашей страны, страны строящегося социализма, чрезвычайно бережно подходит к каждому художественному явлению. Те сдвиги, которые мы имели за последние годы, за годы 1-й пятилетки и за 1-й год 2-й пятилетки в области создания духовных, культурных ценностей – это

есть результат правильного, мудрого политического руководства партии и правительства.

Товарищи, мы все знаем, что наш театр прошел чрезвычайно сложную историю, что в этой истории были чрезвычайно яркие страницы. В то же время в этой истории был и ряд трудных этапов, трудных моментов, которые в последние годы потребовали какого-то разрешения. Партия, учитывая такую культурную, общую [так!] единицу, как наш МХАТ 2-й, взяла курс на то, чтобы создать обстановку, обеспечивающую максимальное развитие всех творческих возможностей нашего театра. С этой целью в начале прошлого года приказом Наркомпроса была организована художественная коллегия, на которую были возложены обязанности по линии помощи руководству театра в художественной его жизни. Это должен был быть высоко квалифицированный совещательный совет по всем художественным мероприятиям театра.

Прошел год, и мы видим следующее, вполне последовательное решение правительства – директором театра назначается один из наших товарищей, который выходит из нашей среды. Этим актом правительство оказывает доверие не только персонально И.Н.Берсеневу, но и всему нашему театру в целом. Это совершенно ясно, и об этом нужно знать. Но с другой стороны, это накладывает на нас и большие обязательства. Это не только есть акт доверия. Этим актом правительство делает все, чтобы предоставленные нам авансы были оплачены полностью. Пролетариат требует искусства, искусства социалистического реализма, и в частности, эта проблема сейчас стоит перед нами. Это есть, с одной стороны, акт доверия, а с другой стороны, этим актом нам дается испытание, из которого мы должны выйти с честью. Я думаю, что в это верит и новое руководство театра, и каждый из вас, здесь присутствующих.

Мне хотелось бы в дополнение к тому, что сказал И.Н., обратить внимание всего коллектива на целый ряд чрезвычайно сложных проблем, стоящих перед нами.

Первая проблема, которая стоит перед нами, – это проблема организации нашего производства, это такое построение художественно-производственного, производственно-хозяйственного и оперативно-финансового плана, которое бы, с одной стороны, повело к полноценному и полнозвучному раскрытию всех наших возможностей, а с другой стороны, дало бы возможность создать ряд новых, больших культурных ценностей.

Новое руководство начало свою работу как раз с чрезвычайно ответственного в художественном отношении этапа, когда мы фактически в 3 1/2 мес. приготовили 2 пьесы, причем одна из них у нас засверкала всеми огнями, всеми красками подлинного искусства, искусства, нужно-го пролетариату и партии.

И.Н. подробно охарактеризовал этот план. Он состоит из 4-х основных постановок, которые должны быть осуществлены в течение 34 г. Но это не весь план. У нас еще имеются две дополнительные работы, имеющие огромное значение и в отношении создания новых режиссер-

ских и актерских кадров, и в отношении такого спектакля, как Чеховский спектакль, в котором должны раскрыться новые методы, новые формы. Этот спектакль имеет экспериментальное значение. Что нам нужно для проведения этого спектакля? Для этого нам требуется очень много – требуется единство всего нашего коллектива, требуется творческая честность и творческая смелость. Наш театр упрекнули в том, что якобы за последнее время театр утерять свой секрет, свой особый метод, который должен быть у каждого театра. Глава французской делегации, который смотрел на целый ряд спектаклей в Москве, говорит, что каждый театр – Камерный, МХАТ 2-й, МХАТ 1-й, Малый и т.д. – имеет свое собственное художественное лицо. Это совершенно верно. У нас часто бывает так, что мы не ощущаем своих собственных сил, своих собственных ценностей. Можно без хвастовства сказать, что наш советский театр по отношению ко всем театрам культурного мира занимает 1-е место, и я думаю, что в этом ряду совершенно самостоятельное лицо имеет МХАТ 2-й. Мне даже приходилось за последнее время говорить некоторым нашим товарищам, что напрасно вы соглашаетесь с неверным, на мой взгляд, утверждением, что МХАТ 2-й не имеет своего лица. Это, во-первых, неверное утверждение тех, кто об этом пишет и кто об этом говорит, а во-вторых, это совершенно ненужная уступка в том, в чем уступать нельзя. Наш театр (а я его за год достаточно ясно представляю и знаю) с сегодняшним своим текущим репертуаром в любой постановке имеет свои особенности, которые мы забывать не должны, потому что это творческие особенности нашего театра. Возьмите любой образ, который звучит на нашей сцене. Я утверждаю, что этот же самый образ иначе будет звучать в другом театре. А у нас он звучит так, как это присуще только нам.

Эта методологическая проблема должна быть поставлена, во-первых, на правильные организационные рельсы, а во-вторых, здесь необходима большая научная работа. Этот вопрос должен разрешаться и руководством театра и, в первую очередь, нашей художественной коллегией. Этот момент ни в коем случае нельзя забывать, ибо если собрать и обобщить то, что присуще нашим работам, то можно отсюда вынести и теоретическое утверждение нашего метода, и я утверждаю, что он фактически имеется. Он существует, может быть, эмпирически. Все это нужно сейчас теоретически осмыслить, и я считаю, что это одна из проблем создателей театра, это одна из проблем тех товарищей, которые, придя в театр значительно позже, работают сейчас в театре в этой области.

Вторая проблема, о которой чрезвычайно ясно и правильно говорил И.Н., это проблема художественного оформления. Многие прежние наши постановки страдали не от того, что не было единства ансамбля, не от того, что плохо играл тот или другой актер, а от того, что все это было серо и безвкусно оформлено художником. Как бы ни был силен ансамбль, как бы хорошо ни играли актеры, без мобилизации всех компонентов театра, не может быть единства в художественном выполнении той или другой пьесы. И мы правильно сделали, что пригласили

для оформления «12-й ночи» В.А.Фаворского, человека, который отдал сейчас нашему театру свой прекрасный вкус, свой опыт, свой художественный подход. Этот опыт ценен еще тем, что вместе с приходом к нам В.А. открылись двери в наш театр и для целого ряда других ярких имен в области изобразительного искусства, которые будут восполнять целый ряд необходимых элементов в наших спектаклях, раньше совершенно отсутствующих. Совершенно правильно И.Н. говорит, что и в отношении музыки, являющейся тоже одним из чрезвычайно важных компонентов, мы должны применить такой же метод. Я считаю, товарищи, что работа Н.Н.Рахманова над «12-й ночью» заслуживает всяческого одобрения. (*Аплодисменты.*) Я лично ее принимаю и думаю, что она является одним из ценных и интересных моментов нашего спектакля. Но мне кажется, что с помощью Н.Н.Рахманова мы должны привлечь к себе целый ряд других композиторских имен, которые дадут возможность соединить, как в короне, целый ряд ярких алмазов и в отношении музыки.

Следующая очень ответственная проблема, которая стоит перед театром, это проблема режиссуры. Я думаю, что мы сейчас должны стремиться к тому, чтобы все творческие силы режиссуры были бы максимально использованы. С этой точки зрения, я думаю, вы одобрите ту передвижку, которую сделала дирекция и художественная коллегия. Я имею в виду передвижение срока выпуска «Испанского священника» в постановке Бирман. Это совершенно правильный путь, при котором работник нашей режиссуры, имеющий все данные быть ярким режиссерским работником, может совершенно самостоятельно раскрыть все свои творческие возможности.

Я считаю, что И.Н. правильно призывает весь наш театр к тому, чтобы работа молодой совершенно режиссуры – Ермилова и Гурова – была обставлена той же поддержкой, тем же вниманием и руководством, которые отдает художественная коллегия, художественное руководство театра каждому новому спектаклю.

Этот спектакль является для нас очень ответственным еще и потому, что здесь практически решается вопрос о тех силах, которые при дальнейшем нашем воспитании, при дальнейшей нашей учебе должны явиться новым пополнением наших творческих режиссерских сил.

Такое же отношение требуется и к работе Л.И.[Дейкун], так как она работает над чрезвычайно трудным и ответственным материалом, над материалом Чеховского спектакля.

Все эти работы, без которых не может быть выполнен наш производственный план, требуют общей помощи и того энтузиазма, которые Л.И., я и весь коллектив в целом ощущали, когда мы выпускали последнюю, удачную нашу работу – «12-ю ночь».

Это также требует и того, чтобы наш художественный коллектив, наша труппа, работала в полном художественном единстве. Художественная коллегия и дирекция осенью проделали чрезвычайно большую работу с тем, чтобы найти общий язык с каждым из товарищей, с каждым

членом нашей труппы. В результате этой большой работы, имеющей, по моему, уже сейчас положительные результаты, мы на сегодняшний день в основном почти целиком имеем такой коллектив, задачей которого является максимально творчески мобилизовать себя, сплотиться и раскрыть все свои творческие возможности. Задача нашего руководства будет заключаться в том, чтобы в течение определенного операционного времени каждый член художественного коллектива имел возможность творчески себя проявить. Мы все это прекрасно понимаем – и И.Н., и художественная коллегия, и я. По этой линии и намечено художественное руководство, и эта линия будет реализовываться.

Я думаю, что ту работу, которую мы начали осенью, по воспитанию, по созданию новых кадров, поняв, что театр без разрешения проблемы кадров не является театром, – в 34 г. мы продолжим и разовьем. В частности, мне кажется, что одна из проблем, которая стоит перед нами, заключается в том, чтобы наш учебно-вспомогательный состав постепенно превратить в техникум нашего театра. Целый ряд театров, менее мощных, менее ценных в художественном отношении, чем наш театр, эту проблему разрешили уже несколько лет тому назад. У нас она также совершенно ясно назрела.

Наша задача заключается в том, чтобы создать такую организационно-материальную базу для работы художника, актера, музыканта, для работы художественного коллектива нашего театра в целом, которая не будет нервировать, а которая создаст все предпосылки к тому, чтобы правильно, бесперебойно, четко идти по тому пути, который мы себе намечаем и который является основой нашего театра. А основой нашего театра является художественное мастерство.

Проблема аппарата имеет чрезвычайно большое значение, и я думаю, что в ближайшее время мы эту проблему решим в том отношении, что создадим необходимый крепко сколоченный организационный, финансовый, хозяйственный аппарат, который сможет обеспечить нормальную бесперебойную работу основному ведущему звену нашего театра – актерскому цеху.

Вот основные задачи, которые перед нами стоят и которые могут быть решены только при полном напряжении всех наших творческих сил, только при полном и ясном понимании перспектив со стороны руководства, и я думаю, товарищи, что то доверие, которое нам оказало правительство в лице Наркомпроса, мы оправдаем полностью и создадим яркий театр, театр, о котором будут говорить как об одном из основных столпов нашего советского социалистического искусства. (*Аплодисменты.*)

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Будут ли какие-нибудь вопросы к И.Н. или В.Ф.

Вопросы.

Если театр останется здесь на будущую зиму, то будет ли проведена теплоцентраль?

Скажите относительно жилищно-бытовых условий. Будут ли представлены квартиры?

Можно ли декорации «Семьи Ивановых» использовать в другой пьесе?

Кто будет заведующим труппой?

Когда будет известен 3-х летний план?

Будут ли пересмотрены другие пьесы так же, как «Смерть Грозного»?

Сколько стоит постановка «12-й ночи»?

Как нужно понимать, что театр выезжает целиком на гастрольную поездку?

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Слово для ответа на вопросы имеет г. Берсенеv.

БЕРСЕНЕВ. В отношении теплоцентрали. Если мы останемся здесь еще на 1 год, то такая теплоцентраль нужна будет уже не нам, а Большому театру. Поэтому мы вступим с ним в переговоры и предложим провести эту работу сейчас, хотя бы частично. Во всяком случае, мы воздержимся от каких бы то ни было капитальных затрат по данному помещению, поскольку мы его бросаем.

Едет ли наш театр на гастроли. Как же может поехать весь театр – 410 человек? Поедет тот, кто занят в репертуаре, который будет нами дан во время поездки.

Жилищно-бытовые условия. Конечно, это один из острых и больных вопросов, и его разрешение будет вменено в обязанность новому хозяйственно-административному аппарату. Если мы возьмем Экспериментальный театр, то тут идет разговор о присоединении к нам дома, который отсюда виден, – он подходит к задней стене Экспериментального театра. Этот дом куплен Большим театром, и его можно получить. Он стоит всего 86 000. Но дело в том, что надо выселить людей из этого дома. Часть мы выселим, главным образом из тех помещений, которые нам нужны непосредственно для сцены, а затем речь может идти относительно надстройки.

Можно ли декорации «Семьи Ивановых» использовать в другой пьесе. Это, конечно, такой вопрос, на который очень трудно ответить. Очевидно, использовать в какой-нибудь другой пьесе мы их не сможем. Мы не будем трогать и разрушать эти декорации, потому что вопрос о постановке этой пьесы, может быть после большой коренной переработки, может опять возникнуть.

Кто будет заведующим труппой? В ближайшее же время он будет назначен. Заведующего труппой нужно назначать очень осторожно и осмотрительно. До сих пор заведующий труппой был поставлен в такое положение, что мы не имели настоящего заведующего. Фактически была административная работа репертуарной конторы, которую великолепно выполняла, выполняет и будет выполнять В.В.⁴⁹. На зав труппой мы смотрим как на человека, который должен быть авторитетным и требовательным. Это человек, контролирующий ход каждого спектакля. Сейчас мы как раз озабочены подбором такой кандидатуры⁵⁰.

Когда будет известен 3-х летний план. Комиссия уже приступила к работе, и есть уже наметки.

Будут ли так же, как «Смерть Грозного», пересмотрены другие пьесы? В ближайшее время – нет, потому что мы не имеем на это средств. Но, согласно того проекта, который я вам предлагал, я думаю, что в конце будущего сезона нам нужно будет пересмотреть и еще одну пьесу – «Униженные и оскорбленные».

Мы предполагаем сейчас возобновить «Тень освободителя». Мы считаем «Тень освободителя» прекраснейшим спектаклем с точки зрения актерского исполнения. Это нужный и очень серьезный спектакль по своему содержанию, но он уже пришел в такое состояние, в котором его выпускать не следует. Мы хотели его возобновить 24-го числа, но это был бы просто, грубо говоря, сляпанный спектакль, залатанный спектакль. Ему нужно оказать большое внимание и нужно им заняться. У нас есть там кое-какие пробелы, кое-кто ушел⁵¹. Затем надо исправить декорации. Лучше 2 раза в месяц не играть эту пьесу с тем, чтобы пустить ее в хороший ремонт в порядке коренной подчистки этого спектакля. Иначе мы будем только умножать сорную и никчемную работу.

Относительно стоимости постановки «12-й ночи». Она стоит 49 000. У нас запроецировано на постановку 50 000. Так что мы из сметы не выскочили ни по одной постановке. В эту же стоимость приблизительно укладывается и «Семья Ивановых». Она со своими расходами принята и учтена Наркомпросом.

Как будто бы я ответил на все вопросы.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Кто хочет высказаться?

Слово имеет тов. Хачатуров.

ХАЧАТУРОВ⁵². Товарищи, меня, и думаю, каждого из нас, присутствующих здесь, глубоко удовлетворило программное выступление И.Н., нашего нового директора. Я больше скажу, что меня даже взволновало все то, что он говорил и как он говорил о театре. Меня взволновала главным образом та какая-то исключительная зарядка, которой заряжен, если можно так выразиться, сам И.Н. Мы прекрасно знаем И.Н. как работника. Ведь в течение целого ряда лет он был замдиректора, но мы прекрасно знали, что большую часть работы фактически вел он. Мы знаем все его способности – организаторские, актерские, режиссерские. Я понимаю под режиссерскими способностями главным образом умение сплотить, собрать вокруг данной работы максимум энергии и сил, таящихся в каждом из нас.

У меня не было к И.Н. никаких вопросов, потому что по всем разделам доклада для меня картина нашего театра на предстоящий 34 г. совершенно ясна, и повторяю, она лично меня очень волнует, волнует до глубины души.

Я постараюсь здесь высказаться по 2-м моментам – по моменту назначения новой дирекции, т.е. по линии той новой жизни, которая началась у нас теперь в театре, и по моменту «12-й ночи».

Я нахожу глубоко мудрой, логичной и правильной линию поведения по отношению к нашему театру со стороны нашего правительства в

лице Наркомпроса и наркома А.С.Бубнова. За последние годы наш театр пережил очень много, и Наркомпрос наконец внимательно и очень чутко подошел к нашей организации и сумел для себя сделать какие-то определенные выводы и заключения. Это меня глубоко радует. Логичность и мудрость политики нашего правительства заключается в том, что на сегодняшний день наше правительство пришло к выводу, что единственно правильным путем для развития нашего театра является назначение руководителем этого театра одного из его работников, проработавшего в этом театре несколько лет. У меня есть предложение от имени нашего общего собрания послать благодарственное письмо по вопросу о назначении нашей новой дирекции в Наркомпрос, А.С.Бубнову. (*Аплудисменты.*)

И.Н.Берсенев как директор нашего театра для меня вне подозрений. Для меня это совершенно ясно.

Теперь я хочу коснуться замдиректора – В.Ф. В.Ф. пришел к нам недавно, и мы его в конце концов знаем сравнительно мало. Но у В.Ф. есть одно неоспоримое качество, которое я, наблюдая за ним, заметил: В.Ф., не в пример другим нашим директорам, придя в театр начал очень зорко и внимательно присматриваться к театру, изучать театр, причем изучать его во всех проявлениях, начиная от работы художественной коллегии и дирекции и кончая повседневной мелкой работой по цехам. Это качество В.Ф. лично у меня вселило к нему доверие. Если В.Ф. будет продолжать в том же плане свою работу у нас в театре, то я не сомневаюсь ни на одну минуту, что он будет настоящим, органическим работником театра и подлинным заместителем нашего нового директора.

По поводу «12-й ночи». В «12-й ночи» для меня лично самое ценное заключалось в том, что в этой работе имели место традиции, которые когда-то преобладали в нашей студии. Это изумительные и замечательные традиции. Это так называемая художественная этика, творческая этика в работе, та этика, которая, к сожалению, за последние годы у нас в театре была забыта, была загнана куда-то в пятки. И вот ценность работы над «12-й ночью» заключается в том, что эта художественная, творческая этика была вновь вызвана к жизни. В этом самое ценное, потому что это имеет огромное воспитательное значение по линии художественной работы у нас в театре. В дальнейшей нашей работе надо рвануться на атмосферу, на этику нашей последней работы – работы над «12-й ночью». Я не преувеличу, если скажу, что одним из главных моментов в творческой жизни нашего театра является именно этот момент, момент какой-то этики, какого-то товарищеского отношения друг к другу.

В заключение я хочу только сказать, что при том плане работ, который намечается, при том отношении и при той атмосфере, которая у нас в театре уже налаживается, причем все силы каждого из нас должны быть к этому направлены – стоит жить, стоит волноваться, стоит взлетать, стоит падать, одним словом, стоит творчески, по-настоящему жить. (*Аплудисменты.*)

РАХМАНОВ. С.И.[Хачатуров] сказал как раз о той атмосфере по работе над «12-й ночью», о которой хотел сказать и я. Так что я это отбрасываю.

Я согласен с С.И. в одной очень большой вещи, что зарядка, которая сейчас исходит из И.Н., – она невольно заряжает и меня, и всех других товарищей. Это очень радостно и приятно. Но я этот вопрос сейчас также откладываю в сторону. Говорить по существу программы и плана, который набросал здесь И.Н., и мне также не хотелось бы – он ясен, и он принимается не только головой, но и чем-то другим, что называется нутром.

Мне хотелось бы здесь остановиться на одном вопросе, который проскользнул здесь по адресу художников, работавших до Фаворского. В.А. такой крупный авторитет, который не нуждается в том, чтобы о нем говорили. Этот крупный авторитет подавил нас всех – художников. Мы зарядились какой-то бодростью и желанием иметь у себя в театре людей, равных ему. Но здесь прозвучала такая нота, что до Фаворского все было серо и бледно. Это неправильно. В нашем театре были очень крупные мастера, и у нас были очень значительные полотна⁵³. В тот период времени, когда те постановки шли, эти художники себя оправдывали.

Что у нас с приходом Фаворского получилось? Своим большим авторитетом Фаворский убил режиссера и его замысел. Режиссер сейчас находится на поводу у художника. Это, конечно, правильно. Нужно, чтобы режиссер считался со всеми заданиями художника. А у нас часто бывало так, что режиссер дает художнику определенное задание и требует выполнения этого задания в его стиле, его вкусе. Режиссер давил иногда своим авторитетом художника. И вот пришел такой крупный авторитет, как Фаворский, и подавил режиссера этим своим авторитетом. (Голос. Увлек за собой.) Да, я, может быть, немножко неправильно выразился – именно увлек за собою. Но вы мою мысль, наверно, понимаете. Раньше художники выполняли волю режиссера, и это была трагедия нашего театра. С.И., наверно, хорошо это знает.

Теперь мне хотелось бы коснуться цеха, в котором я работаю. Я очень приветствую новую дирекцию, И.Н. в части того, что он сказал в отношении музыкального цеха. Музыкальный цех, действительно, у нас всегда находился в каком-то странном положении. Оркестр – это было какое-то нарицательное имя. Отношение к тов. оркестрантам у нас в театре было очень странное. Думаю, что здесь сказывается та традиция, которая вообще существует в отношении понятия о том, что такое музыкант. Я очень рад, что с этого года мы начинаем жить по-новому – с ответственностью не только директора за то, что здесь делается, но и каждого из нас в отдельности. Я очень рад, что прозвучала нота, которая отмечает линию – мы и вы. Действительно, здесь должна быть протянута рука.

О всех тех недостатках, которые имели место по музыкальной части за последний период времени говорить не приходится. Они всем хорошо известны. В ближайшие дни у нас будет заседание производственного сектора цеха, где мы выработаем основные положения, которые помогут нам разобраться в том, что препятствует и мешает оркестровому цеху быть той единицей, которую в драматическом театре он должен из себя представлять. Мы это выработаем и будем просить дирекцию помочь нам поднять наш цех на должную высоту.

Я очень рад, что сегодня прозвучало желание создать при музыкальной части консультацию из крупных мастеров по линии композиции. Лично для меня, Рахманова Н.Н., зав музыкальной частью и композитора, работающего здесь, в театре, это очень приятно. Это нужно было сделать очень давно, может быть, до того, как у нас появился такой крупный консультант по линии нашего живописного цеха.

Наш театр так складывался и так развивался, что музыка здесь прививалась очень туго и мне, то ли от того, что я рос вместе с этим театром, то ли потому, что у меня, может быть, нет достаточного авторитета, потому что я свой человек, – мне было очень трудно прививать некоторые принципы и взгляды на музыку в драматическом театре. Это огромный раздел, который требует, может быть, не одного ума. У нас до сегодняшнего дня путают мажор с минором, ритм с темпом и т.д. Есть очень много таких вопросов, которые нужно понять. Нужно понять, что такое для актера медленно и что такое быстро, что такое для актера мажор и что такое ускоренный темп. Мы это очень часто путаем. Я очень рад, что будет работать при театре консультативная группа или 1 человек. Я хочу добавить несколько слов в отношении той короны, о которой говорил В.Ф. Мне показалось, что здесь прозвучало как бы некоторое засилье Рахманова в этом театре как композитора. Я несколько не повинен в том, что весь репертуар, который был сделан за 10 лет, идет с моей музыкой. Я сам хочу зачитать целый ряд лиц, которые также составляли корону за эти 9 лет в МХАТе 2-м. Это были следующие композиторы: (зачитывает список⁵⁴). Рахманов 10-й.

В заключение несколько слов относительно «12-й ночи». Я об этом уже говорил на собрании по поводу «12-й ночи». Та традиция и та театральная этика, которая у нас когда-то существовала в творческой работе, блестяще была развернута в «12-й ночи» С.В.[Гиацинтовой] и В.В.[Готовцевым]. Это было так заразительно, что я также поддался общему настроению. Я работал как композитор дома и затем приносил сюда отдельные куски и отрывки. Я старался понять замысел режиссера и что-то на ходу изменял и исправлял. Я, по существу, не люблю как пианист вести музыкальные репетиции, но это было так заразительно, что я ни одной подготовительной репетиции не дал нашим пианистам, – я с жадностью проводил сам эти репетиции. Я говорю о той атмосфере, которая у нас создалась, и тот успех, который я имел, я переношу на 80% на товарищей-режиссеров, которым я приношу мою глубочайшую благодарность. (Аплодисменты.)

ЧЕБАН. В сегодняшнем выступлении И.Н. для меня, а мне кажется, что и для большинства театра, может быть, для всего театра, прозвучал тот голос театра, та психология театра в целом, которую мы никак не могли услышать за последние годы. Год тому назад, если вы вспомните, был такой момент, когда как раз этой объективной психологии театра мы никак не могли добиться, и на этой почве происходило столкновение субъективных психологий. Сегодня в речи И.Н. прозвучала эта объективная, коллективная психология нашего театра, прозвучали те стремления,

тот путь, по которому наш театр хочет и может идти. Теперь все субъективные психологии должны быть сняты. Тот путь, который сегодня прозвучал и который как бы исторически сложился не только на словах, но и уже на деле, – я и большинство театра, а может быть, весь театр, скажет, что это наш путь, что других путей для нас нет и мы их ниоткуда получить не можем. Вот он этот путь, давно жданный и давно желанный. Вот это знамя, выброшенное нам, и это знамя должно быть подхвачено всеми нами, и каждый в своей субъективной психологии должен сказать, что это не только путь театра, а что это и мой путь. И таким образом, эта субъективная психология вливается в объективную психологию. Конечно, субъективные моменты могут возникнуть, ибо мы не являемся идеалами, но теперь путь уже намечен и здесь не может быть никаких преград и препятствий. Идя по этому пути, мы можем только радоваться нашим победам или огорчаться нашим неудачам, но теперь не может быть таких моментов, которые были раньше, когда на почве субъективной психологии человек ворчал, бузил и т.д. Сейчас намечены все каналы, по которым эти субъективные моменты должны изживаться. Здесь и работа по линии художественного руководства коллегии, здесь и дирекция, и профсоюз, и производственные совещания. Помните, как мы вздыхали о том, что у нас нет художественной общественности, хотя в виде производственных совещаний. Теперь у нас эта художественная общественность имеет все возможности проявляться и по линии дирекционно-коллегияльной, и по линии производственных совещаний.

Таким образом, все каналы намечены и все субъективные психологии должны изживаться по этим каналам. Если кто-либо не сумеет свою субъективную психологию влить в эту коллективную, объективную психологию, то этому человека нужно или замолчать, или уйти из театра, но безответственно брюзжать и портить атмосферу театра никто не имеет права. Или, вливаясь в объективную психологию, иди по пути, намеченному театром, или уходи из театра. Ни по каким углам, никаких безответственных выступлений и ворчаний быть не может.

Перед театром стоят колоссальные задачи, и нужно заботиться о здоровье театра. Наш театр страдал от хронической головной боли. Сегодня вы услышали из доклада И.Н., что у нас головная боль прошла. Теперь нужно заботиться о питании и о свежем воздухе для театра, для нашего организма, иначе голова опять может заболеть. Пожелаем нашему театру не только физического здоровья, но и здоровья психологического, а от психики очень часто зависит и физическое здоровье. (*Аплодисменты.*)

Бирман. Каждый выходящий сюда товарищ должен говорить о том, что предыдущий товарищ предвосхитил мою мысль. Это говорит о том, что мы за эти годы привыкли любить одно и думать об одном, только в разных вариациях.

Меня часто в театре ругают и говорят, что ты – что ни скажешь, все о мировом масштабе. Но я не виновата, что, сидя на простом стуле, у меня появляются какие-то абстракции. Я, например, считаю, что выступление А.И.[Чебана] было недостаточно широким. Я предчувствую у нас в теа-

тре бесклассовое общество. В дни моей молодости я плакала от всех этих моментов, затем, когда стала более взрослым человеком, – я говорила обо всем этом более твердо, а теперь я чувствую, что классовые бои в этом театральном организме кончились. Для меня эта мысль является главной.

Второй мыслью является чувство необычайного интереса к той новой эре, которая звучит сегодня во всех выступлениях. Безусловно, начинается какая-то новая эпоха в театре. То, что И.Н. стал нашим директором, это имеет всяческий смысл, в частности тот смысл, что этот человек уже переварился во всем том, в чем варились, о чем мечтали и страдали все мы, и нам не придется тратить никаких сил на то, чтобы новый директор нас узнавал, чтобы он погрузился в наши сплетни, которые, к сожалению, всегда проникают во все классы нашего общества. Старики очень часто бывают покрыты сплетнями. Я это говорю не голословно, а основываясь на фактическом материале.

И.Н. знает, что нужно театру, что театр любит и чего театр хочет.

Каждый год убавляет у нас год жизни, но как это ни странно, я испытываю сейчас чувство необычайного, если можно сказать, юного интереса к тому, как при новом руководстве расцветет наш милый МХАТ.

Теперь в отношении замдиректора В.Ф. Я могу запутаться в серьезных вопросах, но все-таки какую-то линию я здесь чувствую. Может ли В.Ф. заменить директора? Мне кажется, не может, но у В.Ф. есть своя особая область, где он может проявить свою самостоятельность. И.Н. будет повышать качество театра по художественной линии. Вы, В.Ф., также будете участвовать в этой работе. Но мне кажется, что у В.Ф. будет здесь наиболее самостоятельная область – это политическое звучание театра. Конечно, это помимо той литературной деятельности, которая у вас, В.Ф., очень сильно развита. Вы меня остановите, если я говорю неверно, но мне кажется, что театр может возложить на В.Ф. надежды в том смысле, что он двинет вперед звучание нашего театра в политическом отношении.

Сегодня мы вступаем в новую эру. Те люди, которые были не согласны с общей линией нашего театра, по разным причинам ушли⁵⁵, и я очень порадовалась одной резкой ноте, которая прозвучала у И.Н., когда он сказал, что те люди, которые будут бузить, должны будут из театра уйти. Я лично приветствую то, что много народа от нас в этом году ушло. Это необходимая вещь для того, чтобы наш театр мог жить спокойно и по-деловому. (*Аплудисменты.*)

Коршун⁵⁶. Я абсолютно уверен, что театр сейчас вступил в такой период, когда каждому члену коллектива необходимо уяснить и совершенно четко оформить свое отношение к театру. Это нужно не только для театра, но, пожалуй, для своего личного благополучия, потому что театр стал сейчас тем, чем он должен был быть всегда, т.е. монолитной, крепкой единицей, имеющей какое-то общее целеустремление, и каждый человек, препятствующий этому целеустремлению, будет стерт общим движением. Это предопределяет поведение каждого члена коллектива.

Я за эти годы в театре ни разу не имел чувства какого-то цельного

коллектива. Сейчас это чувство у меня есть. И вместе с этим чувством цельного ко мне пришло громадное чувство ответственности за театр, который нуждается и в любви, и в заботе, потому что за спиной театра ошибок очень много. Они были и большие и малые. Аналитика говорит, что малейшая капля отражает в себе сущность целого, и я думаю, что теперь все капли у нас ощущают это целое, и это дает нам возможность творчески развиваться. (*Аплодисменты.*)

Китаев⁵⁷. Вероятно, мое появление здесь кажется очень необычным. Я не мастер выступать, но я все-таки рискнул затруднить ваше внимание по 2-м причинам: во-первых, сегодня в 1-й раз я услышал настоящую программную речь, программное выступление, чрезвычайно меня поразившее и взволновавшее, а во-вторых, я как новый человек в театре мог подметить здесь целый ряд моментов. Я работаю в театре 2 года. Поэтому мой нос как-то все остро чувствует и тщательно принохивается к тому, что происходит в театре. Я знал, куда я иду, я сюда стремился, и мне хочется сейчас указать на то, что за эти 2 года театр прошел замечательный путь оздоровительного характера. Когда я пришел сюда и начал ближе присматриваться к тому, что здесь происходит, – признаюсь, я впал не то что в уныние, но в некоторое настороженное состояние. Причина этого – продукция художественного порядка, которая меня не особенно удовлетворяла. Это было «Дело чести» и «Неблагодарная роль». Причина, благодаря которой эта продукция меня не удовлетворила, была чрезвычайно глубокого порядка. Это, вероятно, было результатом некоторых принципиальных положений, выдвигаемых режиссурой, которая ставила эти пьесы⁵⁸. Когда я увидел, что это начинает изживать, я очень обрадовался⁵⁹. Это было главное, к чему я всегда стремился. Театры мхатовского толка для меня ценны тем, что они управляются людьми, которые их создавали. Я порадовался не напрасно, потому что плоды, которые мы сейчас пожинаем, являются в значительной части результатом этого разумного и чрезвычайно хорошего мероприятия, проведенного вполне своевременно.

Относительно «12-й ночи». И.Н. говорил о той заинтересованности, которая царит во всех цехах по отношению к этому спектаклю. Верно, я тоже почувствовал эту заинтересованность.

Очень ценно, что актеры приходят в дирекцию и сами говорят об имеющихся недостатках.

Ко мне на генеральной репетиции подошел Сергей Егорович⁶⁰ и говорит: вы играете в 25 раз хуже Смышляева. Я говорю: я это понимаю и постараюсь подтянуться. Все эти указания нам необходимы и они очень ценны.

Я хотел видеть работу МХАТа 2-го качественно стопроцентной. После сегодняшних выступлений я это ощущаю. Я стал ощущать театр как целое сейчас гораздо больше, чем я его ощущал раньше. Я взволновался до того, что даже появился на этой трибуне, что для меня было чрезвычайно трудно сделать.

Закончить свое выступление я хотел бы тем, чем закончил А.И., что теперь никто не имеет права безответственно где-то брюзжать и жужжать, потому что эти жужжания и дребезжания сеют только ветер, а в одной умной книге сказано, что, кто сеет ветер, тот пожнет от нас бурю на его голову⁶¹. (*Аплодисменты.*)

Езерский⁶². Товарищи, сегодняшний доклад И.Н. поставил перед нами большую проблему. Этот доклад является долгожданным. Во всяком случае, за последние 4 года в театре такого искреннего доклада, от души, мы не слышали.

С.И.[Хачатуров] очень хорошо отметил хорошее отношение к нам Правительства и мудрое его решение о смене старого руководства и назначении нового руководства. Конечно, мы все это приветствовали и приветствуем. Мне только хочется ответить И.Н., что от имени нашей партийной организации мы обещаем в дальнейшей нашей работе идти вместе по тому пути, который здесь сегодня был намечен, И я надеюсь, что в дальнейшем мы будем иметь полный контакт. (*Аплодисменты.*)

Азарин. Я присоединяюсь ко всем тем замечательным словам, которые говорились по адресу новой дирекции. Я не буду на этом останавливаться, потому что это дело уже прошлое. Мне хочется говорить о том новом звучании, которое было сегодня в этом зале. Самое ценное заключается в том, что все наши цеха сейчас объединены на одном – на строительстве нашего замечательного театра.

Общение между цехами до сих пор казалось чем-то диким. Ну зачем я пойду в какой-то портновский цех или оркестровый? Все это казалось диким, потому что мы были разъединены. А сегодня я остро почувствовал, что все цеха представляют собой одно большое целое, и у нас сегодня один общий театральный язык, при помощи которого мы договариваемся не только о больших вещах, но и о мелочах.

За этот новый театр я провозглашаю ура. (*Аплодисменты.*)

Попов В.А. Наш театр, когда он именовался 1-й Студией, своим появлением затмил великана в Камергерском пер. Но судьбе было угодно так устроить, что мы, как всякая великая нация, испытывающая упадок и возрождение, упали, и упали настолько, что разболелись и заболели ужасной болезнью. Если бы мы не заболели такой ужасной болезнью, то, очевидно, не было бы и такого великого возрождения театра, которое мы имеем сегодня. Я сегодня в душе трижды присягнул нашему театру в аплодисментах. В этих аплодисментах вообще произошла присяга совершенно стихийно, без всякого к этому принуждения. Мы присягнули новому, вновь родившемуся театру.

Теперь два предложения по деловой линии. Мне хотелось бы изжить из нашего театра статистов Малого театра. Ведь это случайные люди. Они подчас допускают непозволительные вещи, и публика это всегда чувствует.

Второе предложение – относительно суфлера. Я заранее знаю, что встречу отрицательное отношение к этому вопросу. Нужно отнестись к

суфлеру серьезно. Не нужно смотреть на суфлера как на такого человека, который из будки постоянно что-то подает и мешает актеру. Нужен такой суфлер, который был бы перилкой на мостике. Вы уверенно пойдете по этому мостику, потому что знаете, что у него есть перила. Эти перила были, и вы ходили десятки лет по этому мостику, как вдруг эти перила исчезли. Хорошо, если некоторые актеры обладают прекрасными нервами и не расходуют себя по этой линии. Но я знаю десятки актеров, которые ужасно от этого страдают. Они охвачены такой озабоченностью, что они только этим и живут. Иной актер трижды повторит заученный кусок, прежде чем выйти на сцену. От этого страдает и игра. Присутствие вот этой безгласной няньки, которая в течение всего спектакля подскажет только 3–4 фразы, я считаю необходимым. Спектакль тогда будет проходить спокойно, без всяких волнений. Уберите суфлера, и такие большие мастера, как Москвин, Станиславский, будут играть совсем не так, как они играют сейчас. Когда-то это имело огромное значение для нашего театра, потому что суфлер стоил 3 000, а денег не было. Теперь, при нашем бюджете, это никаких затруднений не представляет.

Кроме того, суфлер является незаменимым работником во время репетиций. У нас эти обязанности исполняет помощник режиссера. Он работает не по своей линии. Ему нужно заниматься другими, административными делами. И надо сказать, что он подсказывает плохо.

Я знаю, что многие настроены против этого, но я прошу отнестись внимательно к моей просьбе, в частности, нашего замечательного директора И.Н.

А И.Н. я особенно и не поздравляю, потому что он для меня директор с незапамятных времен. (*Аплодисменты.*)

Лапшин⁶³. Товарищи, мне приходится 1-й раз выступать здесь, на общем собрании. Просто я не решался до поры до времени этого делать как новый человек. Теперь я себя уже не считаю новым и беру на себя смелость поделиться с вами несколькими мыслями о своих переживаниях в театре. Это мысли не служебного порядка, а такого порядка, которые приводят людей в театр не служить, а работать.

И.Н. в своем программном выступлении очень резко и очень справедливо проехался по адресу хозяйственных порядков внутри нашего театра. Отрицать массу недостатков было бы нелепо, потому что они настолько чувствуются физически, вроде этого сквозняка в музыкальной комнате, что не видеть их невозможно. Отрицать этого нельзя, так же как нельзя отрицать, что день есть день, а ночь есть ночь.

Когда я сюда пришел для того, чтобы быть не профессиональным участником, а находиться по ту сторону рамп, то я, откровенно говоря, растерялся, так же как растерялся Китаев, придя 2 года тому назад по части художественной продукции. Я растерялся по-другому. Я растерялся от неожиданности такого административно-хозяйственного ведения дел, растерялся и смутился, потому что, имея за плечами 20-летний опыт административно-хозяйственной работы, я не мог понять, как МХАТ 2-й, существуя около 20 лет, не имеет правильно налаженного хозяйства, в

котором все было бы целесообразно, экономно, впрок, не случайно и т.д. И вот я, может быть, не рассчитав несколько своих сил, может быть, с большим энтузиазмом, чем того требовала грубая материя (а хозяйство – это грубая материя, требующая учета), бросился на это дело. Может быть, кое-что у меня не вышло, кое-что не удалось, но кое-что мы пытались сделать. Мне хотелось поставить хозяйство так, как это было, скажем, в 1-м МХАТе.

В.И.Немирович, по его возвращении из-за границы, в интервью с представителем «Советского искусства» выразился таким образом, что слава 1-го МХАТа заключается и в том, что он творит спектакли величайшей ценности, и в том, как он ведет свое дело. Вот этому ведению дела нужно было бы поучиться и принять его целиком для себя. Насколько мне известно, почти с самого начала возникновения 1-й Студии дело обстояло именно так. Но когда я сюда пришел, я просто удивился этому, надо прямо сказать, очень плохому ведению хозяйства с материальной стороны.

Я не знаю, чем это объяснить. Тем ли, что был какой-то поток случайных людей в театре, проходивших через эти должности и несших эти обязанности, тем ли, что при тех переменах, которые здесь происходили, при том напряжении, которое имело место, этому делу просто не уделялось достаточного внимания. И это меня очень и очень взволновало.

Если теперь, когда Правительство поставило во главе дела человека, который создал этот театр, если этот человек говорит со всей резкостью о хозяйстве театра, то я думаю, что здесь ничего случайного, что дискредитировало бы театр, нет. Теперь у нас, может быть, не будет таких подписей, как дедушка Крылов или Александр Сергеевич Пушкин. Я говорю «может быть», потому что для этого нужно затратить очень много планомерной систематической работы и внимания. Для того чтобы создать театр не только для публики, но и для себя, художественно и тонко, как это было в 1-й Студии – для этого нужно не месяц и не 2. Я думаю, что И.Н. поможет нам в этом деле и что мы сумеем найти здесь общий язык. (*Аплодисменты.*)

Фотиев. Для меня из всего доклада И.Н. прозвучал такой лозунг – за сохранение достигнутой энергии и за увеличение ее. Этот лозунг мне хочется распространить на весь театр и в своем выступлении пожелать директору, как ведущей части театра, выполнить этот лозунг, т.е. увеличить ту энергию, которую мы накопили к данному времени, а увеличить ее мы можем только через наш живой материал. Фабрика или завод увеличивают энергию через машины, через оборудование и т.д. У нас же машины и оборудование – это сам человек.

Нужно сказать, что ни одна дирекция не подходила еще вплотную к человеку как к живому организму. Не было еще случая, когда бы мы могли видеть всеобщую заботу о человеке. А мы знаем, что в решениях партии, в наказе профсоюзам, особенно на 2-ю пятилетку, сказано, что нет большей и лучшей задачи в настоящее время, как улучшить культуру-

но-бытовое положение работников на предприятии. А отсюда все качества. Вспомним Станиславского, который прежде чем осуществить свою идею, сказал – нужно поставить работающих в такие условия, чтобы он радовался своему пребыванию на предприятии.

Затем нужно, чтобы кончилась классовая борьба в условиях нашего театра. Классовая борьба не может окончиться до тех пор, пока в нашем театре будут те или другие недовольные. Все разногласия происходят от того, что нет достаточного внимания к живому организму. Я, например, никогда не сомневался, что принципиально никто не стоит против МХАТа 2-го, против его идей, достижений и целеустремленности.

Скажу о себе. Я отдавал все свои силы этому делу. Когда я пришел в театр, я жил за Москвой. Я имел по 5-ти нагузов и жил театром от души. Но человеческой оценки я не имел. Меня трепали по плечу, премировали и т.д., но живого отношения к человеку не было. Из слов И.Н., из того, что он прислушался к мнению каждого работника, до меня дошло, что теперь к человеку будет такое отношение, как к живому организму, живущему интересами театра, делающему этот театр.

Если к И.Н. придет какая-нибудь кислая мина, то, конечно, энергия у И.Н. упадет. То же самое и у другого и у 3-го. Поэтому бытовые условия, конечно, нужно улучшить.

В театре идет определенная работа в смысле учебы, в смысле продвижения того или другого члена нашего коллектива. У товарищей накапливается энергия, и здесь правильно отмечалось, что надо дать исход этой энергии, нужно ее развивать и поддерживать. (*Аплодисменты.*)

Афонин. Товарищи, в общем, сказали здесь все, что можно было сказать относительно того огромного факта, который произошел в нашей жизни, – относительно назначения И.Н. директором и относительно его доклада сегодня.

Товарищи верно говорили, что сегодня исторический день, как историческим в нашей жизни является назначение И.Н. директором, потому что это есть не только административное и юридическое назначение, а это есть органическое выдвижение из нашей среды того товарища, который уже изощрился в управлении театром, который органически слился с этим своим местом. Это мы сегодня особенно поняли и оценили. Та речь, которую произнес сегодня И.Н., является, конечно, программной речью для каждого из нас. И когда сегодня И.Н. закончил свою речь, у меня было такое чувство, что мне, собственно, и говорить-то нечего – я сам его устами все сказал. Я все это целиком принимаю и считаю, что это программная речь. И так почувствовало все собрание.

Сегодняшний день очень важен тем, что сегодня произошло очень важное событие – объединение всего театра. Сегодня мы имели круговую поруку, инициатором которой явился И.Н.Берснев. (*Аплодисменты.*)

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. У меня есть еще двое записавшихся. Я предлагаю список закрыть. (*Принимается.*)

Слово имеет т. Шиловцев.

Шиловцев. Я коснусь составления репертуарного плана. Вы все знаете, что в прошлом у нас был целый ряд таких моментов, когда нам приходилось работать в форс-мажорных обстоятельствах и ломать репертуарный план. В сегодняшнем докладе я вижу, что репертуар составлен таким образом, что никакие форс-мажорные обстоятельства в отношении той или иной пьесы не могут его сломать. При таком количестве заложенных пьес репертуарный план становится настолько гибким, что в случае каких-либо обстоятельств ближайшая постановка выдвигается на 1-е место, и все будет в порядке. Это, конечно, нас устраивает гораздо больше, чем это было в прошлые годы.

В прошлом, говоря о том, каким должен быть советский актер, мы приводили слова Щепкина, что актер должен быть таким, чтобы он приложил ухо и слышал биение жизни. Так вот, слушая сегодняшнюю программную речь, я убедился в том, что наше руководство приложило ухо к внутренней жизни нашего театра, и та единая пульсация, которой забилося с сегодняшнего дня сердце нашего театра, дает мне уверенность, что в ближайший период мы добьемся таких же блестящих побед, которых мы достигли в «12-й ночи». (*Аплодисменты.*)

Хижнякова⁶⁴. И.Н., я хочу сказать, что мы, вспомогательный состав, рады внести свою маленькую толику, рады, что мы будем участвовать в борьбе вместе с вами за наш театр. Нам очень хотелось бы, чтобы в конце года, когда мы покажем какие-то результаты нашей работы, – чтобы вас поздравили с удачно отобранной и утвержденной группой вспомогательного состава. (*Аплодисменты.*)

Васильев⁶⁵. Товарищи, сегодня очень волнительный и значительный день. Я вдруг почувствовал, сидя здесь, на собрании, что мощь и энтузиазм, которые были в 1-й Студии, живут и горят до сегодняшнего дня в нашем театре. Я невольно вспомнил то замечательное время, когда я был здесь, в театре совершенно маленьким человеком и только что пришел в 1-ю Студию. Тогда было это знаменитое ночное собрание, длившееся две ночи после спектакля. М.А.Чехов предлагал тогда свой путь ведения театра. У меня невольно родилась эта ассоциация сегодня, после того что я слушал о перспективах театра в речи И.Н. В 1-й Студии был какой-то здоровый воздух, которым можно было дышать, и я сегодня почувствовал, что этот здоровый, легкий воздух для организма театра нам дан. Мне кажется, что теперь надо как-то вдохнуть в себя этот воздух и зажечь с сегодняшнего дня новую жизнь. Пусть энтузиазм старых товарищей, строителей 1-й Студии, вызовет в нас такой же ответный энтузиазм. (*Аплодисменты.*)

Председатель. Говорить после того, что здесь говорилось, это значит сидеть и думать, потому что все исчерпано. Мне хотелось бы только остановиться на одном факте, что нам дано очень много и требуется от всех нас, начиная от нашего сторожа, который сидит внизу, у дверей, и кончая нашим руководством, все это оплатить. Я считаю, что с сегодняшнего дня у нас не должно быть ни одного слабого места в театре, на которое кто-

то мог бы указать. Мы сами должны вовремя замечать эти слабые места и превращать их в сильные места. Только при участии всех и каждого в этом большом деле мы с честью оплатим все те колоссальные авансы и векселя, которые нам сейчас даны. (*Аплодисменты.*)

Заключительное слово предоставляется И.Н.Берсеневу (*Аплодисменты.*)

БЕРСЕНЕВ. Товарищи, я постараюсь ограничиться 2–3-мя фразами, потому что вы все устали и у нас сегодня спектакль, хотя говорить я мог бы еще часа четыре. Есть еще целый ряд областей, которые сегодня не были затронуты и которые нас интересуют. Но я считаю, что мы теперь должны будем открыть целый ряд таких встреч, где будем говорить о наших общих делах. Мы, например, сегодня не остановились на чрезвычайно важном вопросе – на характере, стиле и лице нашего театра. Это огромная тема, о которой мы должны будем очень много говорить, и в этой области у нас уже есть материал. Я этого вопроса просто не мог коснуться, а он для нас является насущным.

Я ничего не сказал о нашей школе и о наших проектах будущего развития. Но вы понимаете, что все это упирается в вопрос нашего помещения.

Так что у нас есть о чем поговорить.

То, что я сегодня услышал от моих товарищей, для меня очень дорого, важно и ответственно. Меня это, с одной стороны, чрезвычайно успокаивает и ободряет, а с другой стороны, меня это сугубо обязывает. Я за это глубоко вам благодарен.

Резюмируя все то, что здесь говорилось, мы можем прийти к такой краткой формуле, что теперь важно в театре не только исполнение всех дел и поручений, а важна еще и инициатива каждого работника. Если каждый работник делает свое дело аккуратно, добросовестно, хорошо, – вы понимаете, что нам этого мало, нашему театру этого мало. Он должен привнести в свое дело еще инициативу, он должен помочь руководству. Вот та формула, с которой мы сегодня разойдемся.

Я не упомянул еще об одном нашем цехе – о цехе питания, о нашей столовой. Люди, готовящие нам обед, подающие нам этот обед, это не есть оторванный от нашего производства цех, это не есть столовая Нарпита № 24. Это есть питательный цех нашего театра. Люди, который подают обед, должны знать, что они также принимают участие в создании наших спектаклей. Ведь актеры, которые приходят к ним на 20 минут для того, чтобы передохнуть, – они получают от них помощь, силы, питание. И этот цех должен быть организован так, чтобы мы здесь встречали теплое, товарищеское, дружеское отношение.

Когда я думал о театре во всех его частях, то убедился, что нет ни одной части, нет ни одной работы, которая бы стояла в стороне. Все тесно связано.

Итак, не только исполнение, но и широкая инициатива.

Мне хотелось бы указать еще на одну вещь – на мою работу с

В.Ф.Залесским. Я должен вам сказать и от себя и от В.Ф., что мы оба прекрасно понимаем, как важно для всего театра то, какие у нас будут взаимоотношения в аппарате дирекции. Мы очень много часов и ночных, и дневных провели уже с В.Ф. по выяснению целого ряда самых глубоких и серьезных проблем. Мы знаем, что нам нужно создать такую атмосферу в дирекции, такое взаимное доверие, такую взаимную помощь, чтобы каждый из нас знал, что в дирекции нет такого положения, при котором можно было бы сказать – я пойду к И.Н., потому что лучше мне об этом не говорить с В.Ф., и т.д. Это должно быть единое, крепкое руководство, ведущее к одной цели. К этому мы все стремимся, это мы друг другу обещаем. А если у нас это почему-либо не выйдет, то, вы, товарищи, об этом узнаете, вы это поймете и поможете нам. Но, конечно, без взаимного полного уважения друг к другу никакой работы быть не может. У каждого из нас есть свои недостатки. У меня есть их очень много, у В.Ф. их тоже очень много, но он человек новый, я человек здесь старый, и я считаю себя обязанным помогать В.Ф. своими указаниями и поддерживать его. Я буду откровенным и честным образом указывать на все ошибки, которые он может сделать. Я уповаю, со своей стороны, что он также будет помогать мне в нашей общей работе.

Я хочу немного поправить С.Г.[Бирман] или, вернее, не поправить, потому что она, наверное, думает то же, что думаю и я. Я не считаю, и этого никак нельзя считать, что роль В.Ф. может ограничиться, правда, очень большой и ответственной работой, но только в одном направлении – в проведении политической линии нашего театра. Каждый партиец, как и каждый работник, тем более заместитель директора, тем более литератор, одна из культурных сил театра, конечно, обязан принимать участие во всей художественной жизни театра. Ведь он в свое время должен защищать театр, если это понадобится и если наше звучание будет неверно понято и истолковано. Поэтому мы считаем, что работа всей партийной части театра не может быть оторвана от художественной работы театра. Они должны во всем этом участвовать, они должны любить то, что любим мы. Наша задача – сделать их такими патриотами, чтобы В.Ф. мог так ответить Бескину, чтобы Бескин понял, что такое работа театра. Я говорю об этом не как о пожелании, а как о факте, уже бывшем на практике. Значит, В.Ф. как следует принялся за работу и понял задачи театра.

Выполнение нашей общей задачи не мыслимо без полного участия наших работников во всех сторонах, во всех фазах жизни нашего театра. Это я считаю нужным подчеркнуть.

Прежде чем выступить перед вами со своим докладом, я должен был проделать для себя очень большую работу и очень многое понять и осознать для того, чтобы быть убедительным, для того, чтобы самому увидеть все стороны, все трудности, всю сложность этого дела. Я весь период времени, с момента назначения до сегодняшнего доклада, посвятил этому делу. Вопрос о дирекции и о наших взаимоотношениях я считаю чрезвычайно важным.

Вот, собственно говоря, почти все, что можно сказать на сегодняшний день. А теперь давайте все, о чем мы сегодня говорили, реализовать на деле. (*Аплодисменты.*)

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Здесь было предложено послать А.С.Бубнову письмо. Предлагается поручить средактировать это письмо нашей режиссерской коллегии с участием ячейки и месткома. (*Принимается.*)

Общее собрание считаю закрытым.

(*Собрание закрывается.*)

СОВЕЩАНИЕ ДИРЕКЦИИ СОВМЕСТНО С ПРЕДСТАВИТЕЛЯМИ НАРКОМПРОСА ПО ВОПРОСУ ПРОИЗВОДСТВЕННО-ФИНАНСОВОГО ПЛАНА⁶⁶.

11 января 1934 г.

Председательствует т. Аркадьев⁶⁷.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Товарищи, я хочу несколько слов сказать для того, чтобы всем было ясно, зачем мы делаем ту работу, которую мы сейчас у нас проводим.

Мы недавно имели опыт в Ленинграде по рассмотрению всей работы театра за год и наметок новой работы. Этот опыт с участием всех актеров дал очень большие результаты в том смысле, что открыл перед нами целый ряд таких моментов, которых, возможно, мы не знали, которые мы упускали в работе по руководству театрами и, наконец, это дало возможность актерам непосредственно участвовать в работе своего театра, потому что в той отчетной работе, о которой вы сейчас услышите, совершенно понятно, ваше мнение о той или другой отрасли этой работы, о плане работы театра имеет очень большое значение для нас, для того чтобы ориентироваться в обстановке, которая имеется в театре.

Для того чтобы не было двусмысленного положения, которое имело место в одном из театров Ленинграда, нужно сказать, что нельзя нас рассматривать как людей, которые явились в театр для того, чтобы урезать финансовые возможности театра, что, наоборот, нас нужно рассматривать как людей, из которых можно выжать как можно больше этих финансовых возможностей. Нужно рассматривать нашу работу здесь как общую работу над тем, чтобы создать наиболее полезную и здоровую атмосферу для работы театра – с одной стороны, а с другой стороны – чтобы финансовая база театра была отрегулирована таким образом, чтобы она соответствовала тем намерениям, которые имеются в театре, и возможностям данного театра. Поэтому мы и доклады строим таким образом: сначала мы обсуждаем вопрос о художественной работе театра – тут мы финансовых вопросов не затрагиваем, обсуждаем работу театра за год: его успехи и неудачи, его работу с молодежью, его работу по выдвижению новых творческих кадров, его работу за повышение культуры театра. Все это мы обсуждаем, затем резюмируем – выносим если не резолюцию, то, во всяком случае, основы такой резолюции по работе данного театра. Потом приступаем ко второй части нашей работы: слушаем доклад о финансово-хозяйственной деятельности театра, обсуждаем эту финансово-хозяйственную деятельность театра – как она велась, достаточно ли был

проведен режим экономии, достаточно ли был проведен хозрасчет, была ли известная финансовая дисциплина в данном театре, – обсуждаем эту работу, открываем дискуссию и затем подводим соответствующие итоги, устанавливаем уже контрольные цифры на предстоящий год.

Вот в таком плане пойдет наша работа. И таким образом вы сможете активизировать и свое внимание, и свое участие в обсуждении этих двух различных вопросов, не путая их между собою, как это имело место у нас в некоторых театрах.

Сейчас мы заслушаем доклад директора, потом будем его обсуждать и тогда уже приступим ко второй части нашей работы.

БЕРСЕНЕВ. По части нашей художественно-производственной работы 33-го года можно сказать, что наш производственный план 33-го года мы выполнили на 100%. По нашему плану предполагался выпуск трех новых постановок, и эти новые постановки нами были выпущены, хотя в театре произошло одно из очень крупных и важных событий – неожиданных событий, – которое, казалось бы, могло прозвучать для театра некоторым ударом и поколебать нормальную жизнь театра. Этим обстоятельством является то, что приготовленная и законченная уже «Семья Ивановых» в последний момент оказалась невозможной к выпуску. Если бы пьеса, которую мы готовили на 5 декабря – «Семья Ивановых», – была выпущена в срок, то следующая постановка – «12-я ночь» – должна была у нас идти в январе месяце. 25-го ноября выяснилось, что пьеса, сданная театром, идти не может, и поэтому театр стал перед вопросом необходимости закончить производственный год и пьесу «12-я ночь», намеченную на январь, выпустить обязательно в декабре месяце. Благодаря исключительно подьему работников театра, участников спектакля, всех цехов и всего театра, осознавшего всю важность и серьезность момента, удалось от 26 ноября по 26 декабря – это был последний срок выпуска пьесы – пьесу осуществить, осуществить спектакль «12-я ночь», оказавшийся – об этом теперь уже можно говорить, подводя некоторые итоги, – оказавшийся очень удачным, давшим определенный и художественный, и материальный эффект.

Таким образом, с точки зрения напряжения и работы театра можно сказать, что план, собственно, выполнен на 133%, потому что, повторяю, 4-я пьеса осуществлена, она готова, она лежит на полке – закончены декорации, закончена актерская работа, и, если случится – а мы не теряем надежды, что это может случиться, благодаря некоторым разговорам и с автором, и с некоторыми организациями, – если выпадет возможность после некоторой коренной переделки выпустить «Семью Ивановых», то этот спектакль явится как бы подарком, как бы добавлением на 34-й год. А пока весь производственный план 33 г. закончен нормально.

Кроме того, 33 год ознаменовался чрезвычайно важным фактом в жизни нашего театра – это создание учебно-вспомогательной части. Мы о создании школы при МХАТе 2-м говорим уже давно, необходимость в ней ощущается уже давно, но отсутствие помещения не давало возможности развернуть школьные занятия. Вследствие того, что вопрос кадров

и вопрос пополнения нашего состава молодежью делается уже совершенно угрожающим для театра, то театр решил начать хотя бы с малого, начать с образования маленького ядра учебно-вспомогательного состава и произвести такой набор по конкурсному испытанию, что и было театром произведено.

После отсева и просмотра 250 чел. была отобрана группа в 10 человек⁶⁸, так называемой учебно-вспомогательной части, с которой и проводится в настоящее время регулярная учебная работа: этим людям читаются лекции, этих людей знакомят с системой нашего театра – они участвуют в филиале Университета искусств, они присутствуют на производственной работе, на репетициях – они проводят весь свой день в учебе и в театре, причем, конечно, не используются первый год никак практически для сцены, для выходов, сохраняя все время на свою учебу. Этот факт мы считаем чрезвычайно важным, потому что это есть самый настоящий источник пополнения нашей труппы. Поэтому в 34-м году эту область, эти занятия мы развернем еще шире – у нас намечена еще более расширенная программа.

Опыт работы с учебно-вспомогательной частью дает нам материал для создания техникума при МХАТ 2-м, потребность в котором является совершенно насущной. Этот техникум нужен и для нас и нужен для пополнения и удовлетворения тех запросов, которые поступают в театр с периферии – с тех огромных районов, которые мы обслуживаем и над которыми мы шефствуем. Мы шефствуем над МТС Тульского района, которая охватывает 52 колхоза, мы шефствуем над Тульским металлокомбинатом – и надо сказать, что потребность в культурных людях, в людях театра – огромнейшая. Следовательно, пополнение мы можем давать только из вновь поступающих молодежных сил, с которыми мы будем работать здесь, при техникуме.

Кроме того, в 33-м году нами была установлена необходимость осуществить молодыми силами, силами нашего театра и тех середняков, которые недостаточно были загружены в работе, осуществить такую учебно-постановочную работу. Она учебно-постановочная потому, что режиссура, которой поручена эта работа, делает свой первый опыт, она впервые появляется в качестве режиссера, это режиссеры Гуров и Ермилов, которые впервые своими силами осуществляют большую постановку пьесы Островского «Комик XVII века». Эта работа над данной пьесой, начавшаяся и проводимая в конце 33-го года, она переходит на 34-й год, и она у нас будет окончена показом театру, хотя бы в черновом виде, к XVII партсъезду, т.е. 23 января театр просмотрит такую самостоятельную молодежную работу нашего театра. Я думаю, в сроки мы ее уложим, освободив им время и дав возможность организовать репетиции таким образом, чтобы не отвлекать посторонними работами.

Таким образом, эта проблема кадров, как образование воспитательно-учебного состава, так и молодежных спектаклей, зародившаяся в 1933 году, осуществляться и развиваться будет в 1934 году.

Кроме того, в конце 1933 года театр считал совершенно необходимым – между прочим, это было предложено и нашим руководством – Сектором искусств Наркомпроса, – выработать трехлетний репертуарный план. Это одно из мероприятий, которое является для нас чрезвычайно важным не только в смысле пополнения репертуара текущего, но и в смысле выработки лица театра на основе того репертуара, который был у нас намечен на 3 года, чтобы состав и подбор репертуара шел по определенной художественной линии и составлял сущность и лицо нашего театра.

Чтобы провести эту работу, художественное руководство вместе с дирекцией организовало специальную комиссию внутри театра, пригласив высоких экспертов-консультантов. Занятия этой комиссии уже идут, результаты имеются налицо и можно подвести некоторые итоги. Со стороны были приглашены следующие товарищи: тт.⁶⁹ Крути, Аксенов, Дживелегов и Юзовский, а со стороны театра – работники репертуарной части и представители актерского цеха, художественное руководство и дирекция. Повторяю, что работа этой комиссии идет чрезвычайно интенсивно, она уже подводит итоги своей работы, чтобы вскоре доложить театру о том плане, который у нее имеется.

Кроме того по линии репертуара театр считал и считает необходимым и будет эту задачу усугублять – работу с советскими драматургами. Мы начали эту работу с Афиногенова, продолжили ее с Киришом⁷⁰, затем – перешли опять к Афиногенову, а в нынешнем году мы заключили договор и вступили в тесную совместную работу с такими драматургами, как Финн, Славин, которые пишут для нас специальные пьесы. Затем мы приняли пьесу Амаглобели «Хорошая жизнь». Режиссура для этой пьесы назначена и с ней начата работа. Эта пьеса была прочитана три дня тому назад производственному совещанию актерского цеха, подверглась очень большому критическому обстрелу, был дан целый ряд указаний в присутствии автора, он с целым рядом указаний согласился, было решено, что пьеса будет еще дорабатываться и перерабатываться автором совместно с режиссурой и еще раз зачтена производственному совещанию. Мы не форсируем срока этой постановки, мы не считаем возможным поставить ее в план и подвести под ответственность принятия всей тяжести следующей нашей новой постановки, но мы считаем необходимым эту пьесу доработать, чтобы она пошла в таком виде, чтобы театр мог со всей ответственностью и перед автором, и перед нашей общественностью выступить с этой пьесой молодого драматурга Амаглобели, для которого эта пьеса является первым опытом. Поэтому тут необходима самая неторопливая, внимательная и тщательная работа.

Кроме того, наш репертуарный план, связанный как с советской драматургией, так и с поисками в классической драматургии, привел к тому, что мы сейчас можем заявить со всей ответственностью, что театр не только не дефицитен по репертуару, по крайней мере на два года, но театр немного начинает испытывать трудность в том отношении – что

выбрать, за что браться, потому что пьес он имеет гораздо больше, чем в настоящий момент нужно. Таким образом, мы можем сказать, что репертуаром, по крайней мере на два года, мы уже обеспечены. Сверх того, мы ожидаем пьесу после конкурса. У нас уже есть наметка на одну из этих пьес, и если нам удастся ее получить, мы постараемся ее осуществить в ближайшее время.

Что касается проблемы репертуарной, здесь мы разрешаем еще один чрезвычайно важный для жизни театра, для его здоровой атмосферы, вопрос об идейной стопроцентной загрузке всех творческих сил театра. У нас не может быть такого положения, чтобы работала группа в 10–15 человек, а остальные актеры – бездействовали, что, к сожалению, имело место в прошлом. Сейчас картина совершенно иная. У нас фактически в работе находится 6 пьес – я их позже назову и перечислю. Таким образом, некоторые члены труппы уже должны балансировать между двумя и даже – тремя пьесами. Поэтому все дело сводится к правильной организации и распределению сил, чтобы имелась возможность, не отвлекаясь и не мешая плановому показу очередной пьесы, отдавать ей все силы, а подготавливаемую пьесу разрабатывать предварительно, не отрывая на нее все силы режиссуры и художников.

Кроме того одним из важнейших моментов в смысле художественного звучания театра, поднятия качества его репертуара является приглашение в театр такого крупного мастера, как В.А.Фаворский, которого театру удалось привлечь не только для отдельной постановки, с которой он очень удачно справился, – «Двенадцатой ночи» (он, между прочим, оформлял и «Семью Ивановых» и закончил, это его работа), – не только справился с этой работой, но и представляет для нас интерес не только как оформитель данного спектакля, – мы считаем необходимым втянуть его целиком в жизнь театра и привлечь к нам на постоянную службу. Он является художественным консультантом театра. Без его визы, без совета с ним не приглашается ни один художник и ни одна постановка, ни одно оформление не утверждается без его совета. Это чрезвычайно плодотворно и чрезвычайно удачно отражается на нашей работе. Это страшно повысило требования как художественных работников, так и технических, ко всему, что выпускается на сцену. Приход В.А.Фаворского мы рассматриваем как акт большого творческого подъема для театра. Своим громадным опытом, своим дарованием, своей эрудицией он сумел создать такое высоко требовательное отношение ко всему, что появляется на сцене в смысле и внутреннего, и внешнего, что помог нам мобилизовать все силы театра, который твердым, уверенным шагом идет к качественному поднятию всего того, что появляется на нашей сцене.

Что касается распределения нашего производственного плана на 1934 г., то дело обстоит следующим образом. В настоящий момент художественное руководство и дирекция сочли необходимым не только тщательно, требовательно, осторожно и внимательно отнестись к выбору новых пьес, но сочли необходимым пересмотреть всю старую продукцию,

весь наш текущий ходовой репертуар, изъязв из него то, что устарело, то, что потеряло свой смысл, то, что стерлось, то, что одряхлело совершенно, и вместе с тем некоторые вещи, имеющие интерес, представляющие художественный и идеологический смысл, – выправить, коренным образом изменить, а кое-что совершенно пересмотреть. Так, в этом смысле мы пересматриваем пьесу «Смерть Иоанна Грозного», т.е. мы даем нового художника, новое оформление, новые декорации и костюмы. Мы пересматриваем отдельных действующих лиц в этой пьесе и особое внимание обращаем на новое толкование боярских сцен. Кроме того, мы делаем еще один опыт с оформлением «Смерти Иоанна Грозного». Мы приглашаем в первый раз – делаем такой эксперимент – в театр скульптора Зеленского, очень талантливого молодого скульптора, рекомендованного нам В.А.Фаворским, и мы можем уже сейчас признаться, что в предварительном процессе нашей работы, в наших оговорах этой пьесы мы этим человеком уже увлечены – и режиссура, и руководство. Он нас чрезвычайно заинтересовал, и у нас имеется твердая уверенность, что из этого оформления получится толк, получится нечто свежее, неожиданное и интересное, уже хотя бы потому, что к самому макету он подходит иначе – он макет лепит как скульптор и целый ряд вещей вводит настолько свежих и интересных, как человек незатянутый, не театральный художник, не рутинер, а человек, совершенно свежо, по-новому, интересно подходящий к этому делу, причем он работает под руководством и в контакте с В.А.Фаворским, который за свою рекомендацию несет ответственность. Таким образом, этот опыт привлечения Зеленского и оформления им пьесы «Смерть Иоанна Грозного» нас очень увлекает, и мы думаем дальше пойти по линии втягивания больших начинающих мастеров в наш театр. У нас уже намечены нити будущего контакта с С.В.Герасимовым, мы думаем также о Павле Кузнецове, который после «12-й ночи» проявил большой интерес к нашему театру, которого постановка «12-й ночи» повернула к нам – до этого он стоял в стороне от нашего театра, – заинтересовала нашим театром. Поэтому сейчас уже идут предложения даже от целого ряда крупных работников, но мы их всех пропускаем через консультацию с В.А. Мы думаем и уверены, что это даст нам возможность выправить линию нашего театра в смысле единого стиля и единого характера.

Мы прекрасно понимаем и знаем, что одной из наших ошибок в прошлом был некоторый разноречивый, случайный как репертуарного характера, так и внешнего оформления.

Эта ошибка должна быть исправлена, весь коллектив это глубоко и твердо осознает и чувствует и поэтому одна из основных наших задач – придать нашему репертуару твердый, едино выработанный характер.

Так вот, значит, возобновление и полный пересмотр – «Смерть Иоанна Грозного», эта пьеса работает и намечается на первую декаду марта месяца.

Затем, мы имеем у себя две классические пьесы – «Испанский священник» и «Последняя жертва» Островского. Надо сказать, что мы делаем некоторую перестановку. Мы предполагали заняться после «12-й

ночи» Островским, а сейчас мы считаем это неподходящим. Нам нужно после «12-й ночи» и возобновления «Смерти Иоанна Грозного» выпустить в середине апреля современную пьесу. Это будет или та пьеса, которую мы надеемся получить в результате конкурса, или иная какая-нибудь пьеса, но пьеса современная, к которой мы предъявляем очень большие требования, потому что нам не хочется и мы не можем и не имеем права снизиться сейчас после того некоторого подъема, который, несомненно, в театре имеется. Значит, второе место – современной пьесе на апрель месяц, а параллельно с этой пьесой работается – уже началась регулярная работа – «Испанский священник». И только на конец 34-го года, после этого, мы намечаем Островского, когда у нас пройдут и современная пьеса, и «Испанский священник», и подоспеет пьеса Финна или Славина на октябрь – ноябрь месяц, чтобы в декабре месяце выйти с Островским. Причем мы, так распределяя работу, не говорим, что мы работу над Островским начнем только с будущей осени. Мы, по мере возможности, в основных ролях – и для режиссуры, и для художника – начнем сейчас. Наша цель выпустить как можно больше постановок – т.е. не меньше 4-х – и дать как можно больше времени на каждую постановку. Если нам путем такого рационального использования сил – и режиссерских, и художественных, и актерских – удастся таким образом распределить работу – а мы думаем и уверены, что это нам удастся, – тогда мы будем иметь возможность, подходя к большому художнику, не хватать его за шиворот и не заставлять его в 2 месяца оформлять пьесу, а режиссера – ставить, а актеров – играть, а дать ему подготовительный период, дать ему возможность к этому подготовиться, и таким образом, подготовительный период будет большой, а выпускательный период, период, когда пьеса выходит в первую очередь, будет нормальный: полтора – два месяца. Это вполне возможно, когда все уже заранее подготовлено. Это мы считаем существенным и основным в плане наших работ.

Вот таким образом у нас складывается 34-й год.

Я уже сказал, что у нас молодежная ученическая работа, она 23 января будет показана театру и будет закончена вчера.

Кроме того у нас имеется еще пьеса – шестая, – которая тоже работается в совершенно особенных условиях. По идее работников нашего театра, группы работников во главе с режиссерами Дейкун и Соболевым, – возникла мысль в самом театре об осуществлении этой пьесы, была образована группа среди актеров, которая задалась целью создать спектакль, посвященный Чехову, по случаю исполняющегося 30-летия со дня смерти Чехова⁷¹. Эта работа родилась в самом театре. Как драматическое произведение она закончена, и уже наши товарищи приступили к репетициям этой пьесы. Мы срока этой работы не назначаем, так как это внеплановая работа – актерам приходится работать до репетиции, после репетиции, но, во всяком случае, они очень интенсивно и горячо работают над этой вещью. Так что это такого экспериментального характера работа, которая тоже охватывает 28 человек актеров⁷². Таким образом, мы

можем сейчас сказать, что при наличии еще современной пьесы у нас не будет ни одного неиспользованного, не втянутого в работу актера.

Новицкий⁷³. Я хочу указать на положительные и на отрицательные стороны вашей работы за 33-й год и на наше отношение к тем плановым перспективам, которые вы наметили на 34-й год.

Начну с больших достижений вашего театра. Во-первых, выполнение репертуарно-производственного плана на 33-й год мне рисуется как достижение театром здоровой обстановки, творческого подъема и творческого энтузиазма. Театр нам доказал в 33-м году, что он способен укрепить давно его отличавшую сплоченность всего творческого коллектива и способен создать нормальную творческую атмосферу, гарантирующую творческие достижения и успехи.

В чем я вижу здоровье театра? Это не значит, что мы имели дело в лице 2-го МХАТа с больным или с каким-либо пораженным организмом, но некоторые колебания, некоторая неразборчивость, например, по отношению к репертуару, некоторые колебания идейно-психологического характера отличали творческую работу МХАТа 2-го, в особенности в первые годы Октябрьской революции. Если серьезно и ответственно подойти к оценке этого деликатного и интересного процесса, т.е. процесса идейно-творческого роста 2-го МХАТа, то следует отметить, что наиболее здоровым, наиболее положительным – в смысле творческих достижений – является как раз прошедший 33-й год. Во-первых, я бы сказал, что театр укрепил свои связи с советской действительностью, укрепил свои связи с жизнью. Театр преодолел почти полностью отдельные традиции трагической скорби, которые отличали некоторые его работы в прошлом – не в 32 г., а несколько лет тому назад, – театр распростился прежде всего с прошлой тематикой, с тематикой обреченности, призрачности жизни, индивидуалистического протеста и трагизма. Тематика трагизма является уже далеким прошлым в творческой истории вашего театра. В 33-м году театр установил победу, победу комедийной линии в своих творческих стремлениях.

Я утверждаю, что в творческой истории МХАТ 2-го боролись две линии, две линии стилистические, две линии жанровые и две линии идеологические, а эти линии связаны с двумя традициями в творческой истории МХАТ 2-го; одна линия – это трагедийная линия, другая линия – комедийная линия. Я считаю, что в 33-м году окончательно победила комедийная линия в творческих художественных намерениях МХАТ 2-го. Театру были свойственны в творческой работе острое чувство гротесковой формы, дар беспощадной, иронической характеристики образов, стихия веселой народной игры, – одним словом, комедийная линия, великолепный дар комедийной жизнерадостной выразительности – это было свойственно театру и раньше, но эта сторона творческой природы МХАТа 2-го она не преобладала или, вернее, существовала борьба между этими двумя стихиями в творческой практике МХАТа 2-го. В 1933 г. театр доказал уже свою жизнеспособность, свое здоровье тем, что побе-

дило здоровое, уверенное в себе, зрелое мастерство⁷⁴. МХАТ 2-й всегда отличался ненавистью к бесформенности и стремлением к четкому, законченному художественному решению, четким художественным формам спектакля.

В 1933 г. вы имеете большое достижение: вы открыли Фаворского как театрального художника. Это крупнейшее событие в жизни 2-го МХАТа и крупнейшее событие в жизни советского театра. Обычно театры используют для своих постановок тех художников, которые являются испытанными профессионалами в области театральных постановок. Таких больших театральных художников в нашей стране не так много. Я считаю, что их не больше десяти человек и они разбиваются на части всеми театрами различных направлений, между тем как имеется в области изобразительных искусств громадное количество великолепных талантливейших художников, которые не пробовали своих сил в театре. Театры могли бы открыть этих художников, и, например, театр значительно меньшей художественной культуры, чем ваш театр, – Ленинградский большой драматический театр, – открыл такого театрального художника, как Чупятов, который оказался чрезвычайно оригинальным и интересным театральным художником. Тут требуется известное чутье и творческая смелость со стороны руководства театра, чтобы предложить оформление того или иного спектакля, разрешение макета какому-нибудь крупному художнику, который никогда в театре не выступал. И руководство вашего театра и театра в целом открыли Фаворского как театрального художника. Я считаю, что постановка «Двенадцатой ночи» является крупнейшим событием не только в жизни вашего театра, но и советского театра вообще, потому что глубочайшая требовательность к формам спектакля, глубочайшая требовательность к высокому мастерству работы отличают прежде всего этого большого мастера: Фаворский не просто крупный художник, крупный рисовальщик, он человек громадной культуры не только в области изобразительных искусств, но человек громадной философской культуры, который понимает великолепно искусство, является типом академика в области изобразительных искусств; он является много лет профессором многих художественных школ, и он является профессором не только как мастер, который обучает учеников рисунку и чувству формы, но он является теоретиком-профессором, философом изобразительных искусств – он в течение многих лет в ряде высших учебных заведений читал курс композиции и в этом отношении является, может быть, единственным в нашей стране. И открытие этого мастера как театрального художника является, конечно, крупнейшим достижением в жизни вашего театра, и я уверен, что творческая работа Фаворского совместно с коллективом и художественным руководством театра даст еще целый ряд крупнейших достижений в ближайшем будущем. Это достижение вместе с тем доказывает и достижение большого мастерства.

Если говорить о традициях – особенно на этом останавливаться не следует, – я бы сказал, что эта самая победа большого зрелого мастерства,

эта победа комедийной жизнерадостной линии в творческой практике театра является, по существу, победой традиций вахтанговских над культурой Сулержицкого.

Затем должен отметить выдающуюся роль в создании оживленной и подъемной творческой атмосферы – всего художественного коллектива. Я уже отмечал сплоченность творческого коллектива вашего театра, сплоченность, которая была характерна для творческой истории театра в течение всего его существования.

Что касается репертуарного плана вашего театра, то следует признать, что репертуарный план на 1933 год выполнен удовлетворительно. Можно было бы остановиться на качественных показателях выполнения этого репертуарного плана. Следует отметить, что такая постановка, как возобновление «Двенадцатой ночи», которая, по существу, является новой постановкой и в режиссерской трактовке, и в исполнении целого ряда ролей, и, в особенности – по созданию замечательного изобразительного оформления спектакля, – постановка «Двенадцатой ночи» является крупнейшим достижением режиссуры и коллектива театра.

Постановка «Суда» является тоже крупнейшим положительным событием в жизни театра. Но, конечно, относительно постановки «Суда», если бы нужно было подвергнуть ее более тщательному и специальному анализу, – я не собираюсь этим делом заниматься, – можно было бы указать на ряд недостатков и сделать ряд критических замечаний по адресу режиссерской работы, в которой была некоторая неравномерность. Я разумею знаменитую сцену в церкви, совершенно ненужную, которую режиссура, по моему мнению, должна была сразу выбросить без всяких длительных колебаний⁷⁵. Есть еще ряд недостатков в режиссерской работе над этим спектаклем⁷⁶.

Что касается репертуарного плана на 1934 год, – он, по-моему, должен встретить наше одобрение, но тут приходится все-таки сделать несколько замечаний. Нельзя возражать, когда театр выдвигает в числе постановок «Последнюю жертву» Островского и «Испанского священника» Флетчера, работа над которыми начата, которые продуманы театром. Против этих спектаклей, конечно, никто не может возражать. Когда вы говорите, что предполагаете в 1934 году поставить еще две пьесы на советскую тематику, пьесы современных советских драматургов, – это тоже очень хорошо. Кроме того, вы предполагаете в качестве молодежного спектакля поставить «Комика XVII столетия» и выдвигаете новую молодую режиссуру. Это тоже очень хорошо, но какое-то все-таки соотношение между пьесами современных советских авторов и пьесами классическими должно быть. Конечно, мы не можем тут стоять на ригористической точке зрения и говорить: «Половина пьес классических, половина – пьес советских». Это будет зависеть от года, от данного этапа творческого развития театра, от его творческих стремлений и физиономии, и здесь мы не можем прописать никаких рецептов и канонов. Было бы ригоризмом говорить и о каком-либо другом соотношении, но все же

какая-то линия репертуарно-политическая у театра должна быть. Бывают театры, для которых вредно сидеть долго на классике, бывают театры, для которых полезнее для их идейно-идеологического творческого развития современная тематика, и бывают театры, для которых более полезно сидеть на классических постановках, чем на современных. Я думаю, что традиция вашего театра, вся ваша история в эпоху Октябрьской революции говорит, что вам без современной тематики не обойтись, что вы над ней должны особенно много работать. А тогда следует сказать, что некоторая нечеткость репертуарного плана, неясность его все же существует. В части классического репертуара все ясно. Намечено к постановке определенное количество пьес: «Последняя жертва», «Испанский священник» и «Комик XVII столетия». Тут все ясно, четко и определено, но в репертуаре постановок советских пьес – все неясно, никаких названий еще нет, и репертуарный план в этом отношении не имеет совершенно ясных очертаний. Я считаю, что в репертуарный план надо записать, что в 1934 г. должны пойти обязательно минимум две советских пьесы. Вы говорите как о добавочной о пьесе Амаглобели «Хорошая жизнь». Вы давно над ней работаете, но мы не можем ставить вопрос, что пьеса Амаглобели пойдет во что бы то ни стало и в первую очередь. Такая позиция не может быть оправдана. Вы имеете дело с первым произведением начинающего драматурга, интересным, свежим, талантливым драматическим произведением. Вы желаете по-серьезному с этим драматургом и его пьесой поработать. Мы должны уважать такое желание театра и поэтому, поскольку художественное руководство театра говорит, что пьеса Амаглобели может пойти, но она не включается в репертуар. Мы с этим, конечно, считаемся и принимаем это заявление.

Из советских пьес будет, возможно, пьеса Амаглобели и кроме того должна быть еще советская пьеса в репертуаре 34 года. Я считаю, что должно быть минимум два спектакля на советскую тематику.

Затем я считаю необходимым поставить вопрос перед совещанием и руководством театра о возобновлениях. По этому вопросу мы специально поговорим в управлении театрами. Это касается вообще вашей работы над трехлетним репертуарным планом. Вы такую работу ведете, работа эта очень интересная. Пока итоги этой работы мы не можем доложить, но в ближайшее время будут контуры этого плана. Так вот в этот план должны будут войти некоторые возобновленные старые спектакли, потому что это дело чести каждого театра дать в новом виде, в новой редакции, соответствующей данному идейно-творческому этапу театра и творческому состоянию коллектива в нынешнем году, прежние постановки, которые сыграли известную крупную роль в творческой истории театра. Вы хотите возобновить так же, как вы возобновили «12-ю ночь», «Смерть Ивана Грозного». Это, конечно, интересно – нужно поговорить о том, как вы будете этот спектакль возобновлять, потому что это пьеса классического репертуара, но пьеса, которая по своей трактовке и сама по себе является таким спорным произведением. Правда, это пьеса клас-

сического репертуара, но это политический памфлет, сделанный с точки зрения определенных политических позиций.

Кроме того следует поставить вопрос о возобновлении прежних интересных спектаклей, которые сыграли в прошлом крупную роль в творческой истории театра, – например, о возобновлении «Дела», например, вопрос о возобновлении «Заката» Бабеля. «Закат» Бабеля по своим формальным и драматургическим достоинствам является лучшей пьесой советского репертуара за все эти годы. Это не только мое личное мнение, это мнение очень многих товарищей, которые работают над вопросом репертуара и над вопросом истории советского театра. Если даже не в такой категорической форме, то, во всяком случае, можно сказать, что это одна из лучших пьес как драматическое произведение и поэтому возобновить эту пьесу является долгом театра. Мы сейчас не предполагаем в порядке директив дать вам такие указания. Но поставить перед вами такой вопрос о том, чтобы вы высказали свои соображения по поводу возобновления этих самых спектаклей, мы, конечно, должны⁷⁷.

Затем я должен указать на два недостатка в работе театра. Это не то что недостатки только 33-го года – это общие недостатки работы театра, которые необходимо общими силами преодолеть, это даже, может быть, не недостатки, а своего рода несчастье в театре – это отсутствие смены. Хотя И.Н. сказал, что у театра имеются предположения, но эти предположения недостаточно конкретные в смысле определенного и четкого плана на ряд лет. Тут, может быть, должна быть трехлетка, потому что ваш театр выделяется из остальных театров тем, что в отношении подготовки смены в вашем театре дело обстоит неблагоприятно. Ваш театр подобен какому-то такому высококультурному, высокоинтеллигентному семейству, которое состоит из мужа и жены и которое не имеет детей и не заботится о том, чтобы обязательно этих детей иметь, а постепенно годы проходят, становится все труднее и труднее (смех). От этого принципа надо как-то практически отказаться. Необходимо иметь вовремя возвращенную и подготовленную смену, которая продолжала бы творческие традиции вашего театра. Та учебно-воспитательная работа над вспомогательным составом в количестве 12 человек, которая у вас проводится, она вовсе вас не обеспечивает. Вам необходимо гораздо серьезнее поставить вопрос о подготовке кадров, о смене, которая бы росла в традициях вашего театра. К сожалению, годы идут и актеры, которые недавно были молодыми актерами, работающими в молодой студии, постепенно старятся. Хотя они сохраняют творческую молодость и молодость своего духа, но все равно смена необходима. Поэтому необходимо, чтобы эта самая смена она была достойна театра, чтобы она выросла в его традициях и чтобы она впитала в себя весь жизненный и творческий опыт данного театра. Я считаю, что с вопросом подготовки кадров в вашем театре дело обстоит неблагоприятно, и это самый крупнейший недостаток в работе вашего театра.

Второе неблагоприятие. В настоящее время приходится заботиться

о повышении политического авторитета каждого театра. Нужно углублять всячески серьезную идейно-политическую работу с коллективом, нужно углублять и усиливать серьезное, глубокое культурное партийное влияние на творческий коллектив. Я считаю, что в этом отношении работа вашего театра она несколько ослаблена за последнее время – уменьшился партийный состав в вашем театре почти наполовину. Для того чтобы театр развивался в наших условиях, необходимо эту работу всячески углублять и усиливать. Тут тоже необходимо принять какие-то меры для усиления партийного влияния на всю творческую и общественную работу вашего театра. Вот те замечания, которые я хотел сделать.

Я думаю, что та атмосфера творческого и производственного подъема, сплоченности коллектива, которую вы достигли, громадная победа, которую вы одержали возобновленной постановкой «12-я ночь», свидетельствуют о том, что и следующие спектакли будут не снижением этой самой линии, а будут дальнейшими крупными творческими достижениями.

Белякова. Оценки художественной творческой и общественно-политической работы театра бригада не дает⁷⁸. Бригада только обследовала фактическое состояние театра и констатирует факты.

Главный вопрос, который интересовал бригаду, это выполнение производственного плана и распоряжений Сектора искусств о подготовке к съезду⁷⁹.

В составе бригады работали следующие актеры: из театра им. Невмировича-Данченко – Белякова и Саратовский, из театра Станиславского – Платонов, из театра Завадского – Орлов и научный сотрудник Варшавский.

Сейчас я зачу выводы этой бригады: Репертуарный план 33го года (читает)⁸⁰.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Приступим к прениям. Кто будет выступать, товарищи?

ЗАЛЕСКИЙ. Я хотел бы в одном месте полемизировать с П.И.[Новицким]. Дело в том, что когда П.И. останавливался на анализе, на характеристике творческих путей нашего театра, он допустил следующее выражение, что во всю историю нашего театра происходила борьба двух линий – линии трагедийной и линии комедийной, нашедшей свое утверждение и победу над трагедийной линией в «Двенадцатой ночи». Мне кажется, что это утверждение П.И. несколько прямолинейно и неверно вот почему. Дело в том, что трагедийная линия в нашем театре, в истоках его развития и существования не могла быть порочна только потому, что это была трагедийная линия. Могла быть порочна и комедийная линия, не в силу того, что бралась та или другая струя жанрового направления, а в силу тех идеологических основ, которые могли быть даны той или иной линии, которые имели место в истории развития нашего театра. Определяя творческие пути нашего театра, мы ни в каком случае в дальнейшем не будем отказываться от трагедийной линии, и вот

почему. (Новицкий. От трагедии вы будете отказываться.) Если с точки зрения «перевальской»⁸¹ подходить к определению трагедии, тогда дело другое. В основном в нашем театре существует тяга репертуара в трех жанровых направлениях: в области трагедийной, в области классической комедии – эта линия может быть продолжена линией комедии советского порядка – и в области жанра исторических пьес. И в нашем трехлетнем, а может быть, мы составим и пятилетний перспективный репертуарный план, – все эти три линии найдут свое выражение.

И мнение нашей комиссии, по крайней мере, сводится к тому, что одним из моментов репертуарного плана должно быть серьезное внимание театра к проблеме постановки республиканской трагедии Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе».

Я думаю, что ко всем жанровым моментам наш театр – художественное руководство театра и весь коллектив – будет подходить именно с тех позиций, на которые он взошел, которые он завоевал в условиях Октябрьской революции, за весь 21 год своего существования. Это будет та поправка, которую я хотел внести к тому, что высказывал по этому поводу П.И.

Теперь я хотел бы остановиться на некоторых моментах, касающихся репертуарного плана 1934 года. Мне кажется, что здесь П.И. несколько сгустил линию нашего репертуара в области современной тематики. Мы знаем, что будем ставить в области современного репертуара. У нас есть в этом отношении большие возможности, чем мы можем реализовать. Если мы ставим себе задачу постановки не менее двух пьес современного советского репертуара на современную советскую тематику в 1934 году, мы уже на сегодняшний день знаем, какие это пьесы. Мы можем их поставить, у нас есть большой выбор, но, принимая во внимание ставку на качественную сторону, мы будем тщательно выбирать.

И в этом отношении театр ждет и даже требует помощи со стороны целого ряда общественно-театральных инстанций и организаций в выборе этой тематики советской, в выборе этих современных пьес современной советской драматургии. Хотя мы непосредственно в руках этих пьес не имеем, мы знаем, что это за пьесы, потому что в этом вопросе бьемся очень плотно и очень энергично более полугода, так что в отношении перспективы заполнения репертуара двумя пьесами современной тематики – мы вполне спокойны. Будет ли это пьеса Славина, или Финна, или Амаглобели, или NN-го драматурга – во всяком случае, мы знаем наши возможности.

Теперь относительно пьес возобновляемых. Здесь нужно иметь в виду товарищам из Наркомпроса поправку, что план составлен не на 6, а на 7, ибо 7-й пьесой будет очень серьезная работа по возобновлению «Смерти Иоанна Грозного», которая у нас пойдет почти в новой постановке в первой декаде марта 1934 года. Это идет у нас 7-й пьесой, и это надо помнить, когда вы будете определять бюджетные ассигнования нам на наши постановочные цели. Дело в том, что «Смерть Иоанна Грозного»

требует не только обновления обветшалых костюмов и декораций – она требует еще и иного идеологического подхода, который может быть достигнут в театре тем, что театр подошел к критическому осознанию недостатков постановки этой трагедии в 1927 году, когда она у нас впервые появилась на сцене.

Эта работа идет по линии выправления и прежних наших ошибок в этой постановке, и по линии некоторого, может быть, поворота в отношении звучания того самого материала, которым обладает пьеса А.К.Толстого. В чем она будет заключаться? В том, что мы в основных моментах будем подходить с точки зрения марксистской концепции на расстановку классовых сил и движение борьбы классовых сил в эпоху конца царствования Иоанна Грозного. Вот эту поправку мы осознали и органически к ней подошли. В этом отношении мы должны будем достигнуть определенных результатов.

Остальные пьесы классического репертуара, как «Испанский священник» Джона Флетчера, продолжают ту линию, которую мы ведем, победу которой мы имеем в «12-й ночи», и затем – «Последняя жертва», которая тоже должна продолжить эту линию на материале русской драматургии и на материале яркой комедии нравов конца 70-х годов московского общества. Также в этом отношении будет осовремененной пьесой молодежная постановка «Комик XVII века», так как она получила обработку через введение специальных интермедий, пролога и эпилога современного поэта В.В.Каменского. Все эти моменты создают благоприятные условия для того, чтобы мы могли полностью реализовать производственный план в нашем коллективе, где есть для этого потенциальные возможности, есть силы и стремления. Тут имеется загвоздка только в том, что нам может не хватить материальных ресурсов на возобновление, на все эти новые постановки, так как фактически у нас уже план перерастает в 6–7 пьес. Я думаю, что в этом отношении и дальнейший наш трехлетний репертуарный план будет именно строиться на тех основных положениях, на которых мы строим и современный репертуар 34 года, т.е., если мы берем за основу 4 постановки для нашей работы, то мы, очевидно, возьмем за основу 4 постановки и в 35 году, и в 36 году, – когда мы ставим своей задачей не меньше 50% основного репертуара уделить пьесам современной тематики, пьесам современных советских драматургов. Если мы не боимся работать с новичком в области драматургии – Амаглобели – и продолжаем ту линию работы с авторами, ту линию помощи авторам, которую мы вели и раньше – а нужно сказать, что Афиногенов вырос как драматург после «Чудака», который был поставлен МХАТ 2-м, – то надо сказать, что эту линию мы будем продолжать, несомненно, и в дальнейшем, так как она обеспечит нам в этом отношении преемственность и сделает известные утверждения в наших общих планах советского театра. Вот те основные моменты, которые я отметил для того, чтобы поправить П.И. в его выступлении.

ХАЧАТУРОВ. Мне тоже хочется полемизировать по двум пунктам с

П.И. в связи с его освещением нашего театра. Я совершенно с ним согласен в одном пункте, относительно кадров. То, что мы очень культурные и очень хорошие родители, но бездетные – детей у нас нет, – это правильно. Но дело в том, что П.И. не учитывает одного обстоятельства, что до момента нашего нового руководства, т.е. до начала 33 года, у нас неоднократно этот вопрос поднимался, поднимался и внутри театра, и поднимался, по-моему, и в Наркомпросе, и в Секторе искусств, и старое наше руководство в лице Б.М.[Сушкевича] ставило вопрос так, что, собственно, нам нет необходимости создавать какую-то определенную школу, техникум в театре, когда существует государственный техникум, так называемый Цететис, – что мы можем кадры получать оттуда, и, действительно, целый ряд лет до 33-го года, в течение последних 3-х лет каждый год мы получали оттуда целый ряд молодых актеров именно с таким намерением, что в будущем это будут те лица, которые будут нас как бы заменять в театре. И вот я считаю, что Наркомпрос очень мудро и правильно поступил, заинтересовавшись по-настоящему нашим театром, учтя целый ряд обстоятельств и перемены руководство театра с прошлого года.

Что мы имеем в течение этого года? Чего нам удалось достигнуть в течение одного года? В течение одного года нам удалось творчески организовать коллектив, и затем впервые по-настоящему у нас возник вопрос о том, что действительно нам – бездетным родителям – нужно подумать о том, кто нас будет сменять. В течение этого года при наших средствах и невероятных условиях нашего бытия, нашего помещения, нам удалось организовать этот молодой кадр в количестве 10 человек, и И.Н. прав, когда говорит, что мы не хотим на этом останавливаться, что у нас есть большие перспективы и планы основания и развития у нас техникума. Теперь слово не за нами.

Таким образом, я упрек П.И. по адресу театра не принимаю и возвращаю вам, товарищи из Сектора искусств, и говорю – помогите нам организовать этот техникум. Мы с вами согласны, что у нас должны быть дети. Так дайте нам для этого все возможности, дайте нам материальные средства, дайте нам, наконец, помещение, а людей мы найдем. Смену подготовим, и в трехлетнем или пятилетнем нашем плане можем ручаться, что мы вам покажем целый ряд талантливых молодых кадров, которые в будущем сменят наших стариков. Это – один пункт.

Второй пункт: говоря о трагедийности и комедийности по поводу нашего театра, у вас, П.И., мелькнула фраза, что что-то есть общее с вахтанговцами, что традиции Вахтангова победили традиции Сулержицкого.

Тут мне хочется сказать, что в конце концов, если Вахтангов и ученик Сулержицкого, то все же, если говорить о комедийности, о той комедийности, которую мы сейчас имеем в виду и которая есть у Вахтангова, – он получил ее, конечно, не от Л.А.Сулержицкого, и именно с этой стороны надо подойти к нашему первому руководителю и учителю Е.Б.Вахтангову. Это я говорю, потому что я все-таки патриот своего те-

атра, и когда мне говорят, что мы – вахтанговцы, со мной что-то происходит (*смех, аплодисменты*).

И наконец, относительно репертуарного плана на 1934 год. По моему, правильно и интересно намечен этот план: современным пьесам два места плюс третья пьеса Амаглобели, потому что первой пьесой после «Двенадцатой ночи» должна быть современная пьеса. Мы знаем эту пьесу, П.И. и М.П.[Аркадьев], и мы сделаем ее такого же качества, как и «Двенадцатую ночь», – только дайте ее нам. И второй пьесой будет или пьеса Финна, или пьеса Славина, и третьей пьесой – пьеса Амаглобели. Таким образом, в этом отношении мы предоставили достаточно места современности.

По-моему, я сказал все.

БЛАГОНРАВОВ⁸². Прежде всего я должен сказать, что мы наш производственный план 1934 года обсуждаем уже не в первый раз. Как раз недавно, на общем собрании работников нашего театра, состоялся доклад нашего директора, по большей части посвященный именно будущему нашему производственному плану. Поэтому возникают некоторые трудности: не хочется повторяться, хочется говорить что-то новое, а с другой стороны, это и хорошо, потому что мы сможем остановиться на некоторых деталях, которые в первом обсуждении от нас ускользнули.

Начну с того, о чем здесь В.Ф.[Залесский] полемизировал с П.И.Новицким относительно того, какая линия у нас в театре победила и что это за линия.

Мне кажется, что П.И.Новицкого понимать следует отнюдь не буквально, а несколько иносказательно, и я в этом смысле с ним совершенно согласен. Действительно, у нас победила комедийная линия, но это не значит, что мы будем отвергать в нашем репертуаре, скажем, исторические хроники Шекспира или «Отелло», или другие трагедии – вообще трагедийный репертуар. Но все эти трагедии неизбежно, благодаря той новой линии, на которой мы сейчас базируемся, будут звучать совсем по-другому, будут показаны в совершенно другом ракурсе, который будет звучать так, как он должен звучать в сегодняшний день, день творческой победы нашего театра.

Но опять-таки, как и С.И.[Хачатуров], я не понимаю сопоставления линии вахтанговской и линии Сулержицкого. Мне кажется, что, во-первых, эти линии мало очень противоречили друг другу, и во-вторых, что у Сулержицкого была очень мощная, в понимании П.И., комедийная струя, а в то же время Вахтангов вряд ли был совсем освобожден от той трагедийной струи, о которой говорит П.И., – так что тут ставить точки над и нельзя.

Говоря непосредственно о будущем нашем плане на 1934 год, должен сказать, что он мне представляется прежде всего необычайно стройным, и вот почему. Кроме тех двух пьес, непосредственно касающихся нашей современной советской тематики, как вам известно, будут поставлены «Последняя жертва» Островского и «Испанский священник» Флетчера.

Это основные наши постановки, причем обе эти комедии весьма своеобразно подчеркнуты по той же комедийной линии и дополняют советскую тематику нашего будущего репертуара. Вот в чем я вижу стройность нашего производственного плана.

Кроме того будет поставлен молодежный спектакль «Комик XVII века», на который мы возлагаем большие надежды в том смысле, что в наших юных последователях, наших юных товарищах театр видит не только творческие, актерские силы, но и новые творческие режиссерские силы.

Затем следует остановиться на спектакле, который посвящен 30-летию со дня смерти А.П.Чехова. Этот спектакль интересен тем, что в каждом живом театральном организме должна быть какая-то экспериментальная работа, а этот спектакль экспериментален по тому пути, по которому было начато его создание. Началась работа группы актеров во главе с Ю.В.Соболевым над текстом деревенских рассказов Чехова. Работа такого порядка – это первый опыт нашего театра, и опыт чрезвычайно интересный. Когда мы на совещании актерского цеха и художественного руководства нашего заслушали результаты этого опыта, мы сочли необходимым продолжить эту работу по творческой режиссерской линии. Таким образом, и эта работа – очень живая и интересная, которая проходит в нашем театре.

Что касается пересмотра текущего репертуара, я лично страшно взволнован тем, что будет пересматриваться «Закат» Бабеля. На мой личный вкус – это лучшая пьеса нашего советского репертуара. Я лично ставлю ее выше всех пьес.

Теперь несколько слов о «детях». Я, кажется, имею право носить звание старшего сына нашего театра⁸³, и думаю, что если не со стороны, а внутри театра посмотреть на моих младших братьев и сестер, то они есть и, несомненно, будут расти. Может быть, некоторые из них еще не успели сменить короткие штанишки на брюки, – то все же короткие штанишки свои они носят с честью.

Правда, в прошлом не совсем благополучно обстоял вопрос с воспитанием кадров. Я считаю ошибкой нашего прежнего руководства, что в прошлом в театре производились такие эксперименты: совершенно юному актеру давалась не по плечу роль, и рядом с прекрасными пловцами он бросался в бурлящий бассейн и кое-как оттуда выкарабкивался. Это кончалось, в лучшем случае, благополучно, но иногда кончалось вывихом рук или ног, от которого надо было еще избавляться, а иногда человек просто не выдерживал и его вытаскивали за шиворот. Это была ошибка.

По вопросу воспитания кадров И.Н. говорил подробно, что у нас сейчас имеется питомник молодых актеров. Но, кроме того, вопрос воспитания кадров касается решительно всех актеров театра, потому что актер никогда не может почувствовать себя достаточно выросшим, чтобы ему дальше некуда было идти. Этот сложный вопрос в нашем театре с осени этого года разрешается художественным руководством, которое

вызывало каждого актера на свои заседания, договаривалось, как оно смотрит на его творческий рост и какие позиции отводит ему в нашем театре. Этот вопрос сейчас принимает очень интересное и актуальное организационное разрешение в том смысле, что кроме художественного руководства, которое со своей стороны проделало эту работу, – и наша общественность должна взяться за этот вопрос и помочь художественному руководству, чтобы впредь ни один живой актерский организм, ни одна живая единица нашего коллектива из поля зрения и внимания художественного руководства не ускользала, чтобы за его воспитанием и ростом следили и художественное руководство, и коллектив в целом.

Вот, в сущности, все, что я хотел сказать.

Бирман. Я очень довольна тем, что говорил П.И. Хочу с ним поговорить только по одному поводу, это – о продолжении рода нашего театра. Мне кажется, что желание продолжать свой род свойственно каждому человеку и каждому живому коллективу – желание не только продолжать свой род, но даже в улучшенной редакции его выпустить, и мне кажется, что это здоровое желание безусловно есть в нашем организме. Вот в прошлый раз на нашем собрании я употребила такую фразу, что наконец мы живем в бесклассовом обществе. Мне сказали, что с точки зрения газетной это неверно, так как классовая борьба продолжается до последнего издыхания. Но я все-таки хочу сказать, что я чувствую, что у нас наступает бесклассовое общество, и хочу сказать, что только с этого года, когда у нас появилась генеральная линия нашего театра, которую мы все любим, за которую мы все отвечаем, может начаться тот метод МХАТ 2-го, который с наибольшей рационализацией времени и с наименьшей затратой сил окунает актера, даже пришедшего со стороны, в этот сильный раствор метода МХАТа 2-го. И в этом году на репетициях мы ликвидируем это разноречие – вавилонскую башню и столпотворение языков, – мы ликвидируем это с первого мгновения, когда актер начинает читать роль. Я на собственных репетициях вижу, что читать роль и впервые познавать текст своего будущего образа – это философическое какое-то состояние, и с этого момента начинается метод МХАТа 2-го. Поэтому я лично очень оптимистически смотрю на нашу жизнь с того момента, когда раздражающие нас страсти и борьба не будут отнимать сил, которых у нас вообще не так много. П.И. верно говорил, что проходят какие-то годы и истекают силы, но сил на то, чтобы творить творчество, на то, чтобы продолжать жизнь, у нас хватает и хватает. Я сделала одному актеру такую надпись: «Старость приводит в упадок плохого актера, а хорошего актера старость совершенствует до последнего издыхания» – это говорит Шекспир. Поэтому я лично старости ни у себя, ни у своих товарищей не боюсь. Я считаю, что у нас хватит сил продолжить нашу жизнь.

Теперь с точки зрения двух линий, о которых говорил П.И., – линии Сулержицкого и линии Вахтангова. Мне кажется, что у нас существуют и до сих пор эти две линии. Линия Сулержицкого – очень сильно чувствовать образ и душевно влиять на человека, пришедшего в зрительный

зал, душевно. Линия Вахтангова – это, чувствуя образ, показывать образ и театральным образом переделывать зрителя, пришедшего в данный театр. Мне кажется, что сильно чувствовать – мы можем вспоминать Сулержицкого. Красноречие театральной передачи – мы можем вспоминать и навек помнить Е.Б.Вахтангова вместе с теми замечательными советами, которые – извиняюсь – оставил М.А.Чехов: извечные замечательные, ярчайшие советы для советского художника-актера, которым мы многим обязаны.

Если я из уроков диамата знаю, что Энгельс говорит, что мы возьмем все справедливое и гениальное у Гегеля, что нам годится, то я считаю, что советский актер должен брать все справедливое и гениальное от всякого художника там, где он не касается политики. Если бы актеры среднего возраста, которые пришли к нам сейчас, встали, вы бы увидели их человек 15, и мне кажется, что та работа, которую мы проводим с актерами, пришедшими из других театров, это наиболее ускоренное обращение кадров: мы их просто за волосы и в ведро – и вытаскиваем их и снаружи и внутри окрашенными в характерные особенности творчества нашего театра.

Мне бы хотелось П.И., который сказал очень много доброго и подающего нам надежды, сказать, что сейчас наступило такое время в нашем театре, когда мы полны желания рожать детей и будем их рожать, потому что у нас время какое-то весеннее, благодаря тому, что и вы во многом нам очень помогли и даете нам возможность сейчас отдохнуть и жить с аппетитом.

Соболев⁸⁴. Мне бы очень хотелось, чтобы в впечатлениях ответственных работников Наркомпроса, выступавших здесь, отложилось еще одно впечатление о жизни нашего театра – я говорю о постановке у нас учебной работы. Я думаю, что это очень немаловажная сторона для создания той творческой атмосферы, в которой мы сейчас живем. Тут нужно было бы остановиться на двух основных моментах в постановке этого дела: прежде всего – работа с нашим учебно-вспомогательным составом и затем – наша работа в Институте искусств. Но, однако, не следует понимать, что мы ведем только работу с нашим учебно-вспомогательным составом в тех занятиях, которые у нас регулярно сейчас проводятся. Дело в том – это относится к воспитанию наших приемных детей, – что в этой работе принимает чрезвычайно активное участие целый ряд наших молодых, уже работающих на сцене актеров, особенно те, которые пришли к нам в театр со стороны 2–3 года назад. Это работа чрезвычайно полезная и важная, именно здесь и выковываются те основы метода нашего театра, которые до сих пор изучались нами небрежно и торопливо. Эту же линию учебной работы мы продолжаем и в Институте искусств, программа которого достаточно известна, так что на ней останавливаться не следует.

Но нужно указать еще на третий момент, впервые в нашем театре с этого года находящий свое применение, это та научная работа вокруг спектакля, которую мы твердо теперь разворачиваем в наступившем 34-м году.

Работа, связанная с каждой новой постановкой нашего будущего плана, с постановкой, относящейся к коренным работам театра, будет изучаться нашим театром чисто с научной стороны, мы привлечем специалистов, мы создадим такие условия для их работы, которые помогли бы нам создать и написать историю создания спектакля в нашем театре, чего до сих пор у нас не делалось, на что никакого внимания не обращалось, – и то драгоценное и важное, что рождалось в процессе репетиций, проходило совершенно бесследно. Я думаю, что и эта сторона поможет основной задаче, поставит перед нами вопрос о создании нашего метода. Сейчас и дирекция, и художественное руководство, и местком в лице производственных совещаний, и в профбюро обращают на этот вопрос самое серьезное внимание, и я думаю, что этот вопрос, если мы сумеем развернуть его по-настоящему и глубоко, он поможет нам найти конкретные формы для выражения того, что называется системой нашего театра. В том большом трехлетнем плане, над которым работает сейчас наша бригада, именно и эти вопросы учитываются, ибо, намечая основные постановки, скажем, постановки классического репертуара предстоящего трехлетия, – мы намечаем их с таким расчетом, чтобы мы могли вокруг этих предстоящих постановок развернуть большую научную работу.

Вот все эти моменты жизни нашего театра они, несомненно, помогают еще большей сплоченности коллектива, они, несомненно, воспитывают его творчески, они ведут нас к познанию, к осознанию и к твердому пониманию того, что такое метод нашего театра.

Голубь⁸⁵. Я хочу сказать несколько слов от имени воспитательно-го [так!] учебного состава, который был принят в этом году в театр. Во-первых, я должен сказать, что приняли нас здесь очень хорошо – очень тепло и внимательно, главным образом. В процессе учебы мы встречаем очень внимательное отношение к каждому отдельному человеку, что является для нас чрезвычайно важным. Мы считаем, что в отношении учебы все, что можно сделать для нас, сейчас делается, и делаются даже такие вещи, которые очень трудно делать, потому что старые работники театра, актеры, которые с нами занимаются, отдают те силы, которые им очень трудно отдавать, потому что они очень заняты в процессе производства.

Только наблюдается, мне кажется, некоторый недостаток в количестве предметов, по которым мы занимаемся. Это, конечно, вопрос средств, и мы очень просим, когда будет рассматриваться смета в отношении учебной работы с молодыми слушателями, чтобы в этом отношении смета самым серьезным образом была увеличена, потому что мы считаем, что нашим занятиям немного мешает недостаток средств.

Тут говорится, что мы – ядро. И мне кажется, что это совершенно правильно. Когда в театре впервые организуется школа, она должна быть маленькой, потому что, если бы сразу набрали человек 50, было бы нелегко с нами справиться. То, что здесь сейчас только 10 человек – это гораздо лучше: начать гораздо легче с маленьким количеством народа, и мы надеемся, что наше ядро – здоровое ядро, из которого вырастет хорошая большая школа.

РАКИТИН⁸⁶. Через 4 дня исполняется ровно 3 месяца, как я имею удовольствие быть в этом театре, и казалось бы, о чем я могу говорить, раз прошло так мало времени, но самое замечательное, что у меня есть, что сказать, и есть многое, что сказать.

Я совершенно поражен, и удивлен, и просто убит, если можно так выразиться, тем замечательным, совершенно исключительным вниманием и отношением, которым окружила дирекция и художественное руководство меня, да и не только меня, но и многих других товарищей. Вы понимаете – человека, пришедшего сюда, человека, по существу, другой школы – я пробыл 10 лет в Московском драматическом театре, в этом ужасном, совершенно невозможном и недопустимом по всей ситуации и по всей атмосфере театре, – и когда я пришел сюда, передо мной открылось небо. Я чувствую к себе прекрасное отношение, и за 3 месяца службы – младенческий срок, о котором и говорить нельзя, – за это время я введен в 4 старые постановки, меня подбадривают, мне говорят какие-то приятные слова, и я чувствую, что это вовсе не приятное только для приятного – нет, этим никто не станет заниматься, – меня вовлекают во всю жизнь этого театра. Я очень волнуюсь, простите, и говорить не умею – так много у меня мыслей и чувств. Кроме того, что я введен в 4 старые пьесы, я занят в 3 новых постановках. И это все после того, что я видел в 3–4 кварталах отсюда⁸⁷ – ужасного отношения к людям, нежелания вникать ни в какие нужды и потребности, нежелания видеть лицо человека, – это вселяет в меня страшную бодрость. Это я говорю потому, П.И.Новицкий, что, казалось бы, старый актерский состав, люди, создавшие это дело, имели право быть наверху, а мы, начинающие, – пониже, и далеко пониже, а между тем мы, новые люди, встречаем здесь самое чуткое и самое прекрасное отношение.

Я пользуюсь случаем – поскольку я уже набрался храбрости встать и говорить, – сказать дирекции, художественному руководству и подчеркнуть товарищам из Наркомпроса, что в дальнейшем будет еще лучше. Спасибо всем, от кого это зависит.

Коршун. Сегодня очень много говорится о будущей смене. П.И. даже такое образное сравнение употребил, что, дескать, наш театр – интеллигентное и тихое семейство, не имеющее детей.

Само собой, что если это трагично для семейства, то это трагичнее для детей, которые, по существу, есть, но о которых неудобно упоминать. И это положение было до настоящего момента в театре чрезвычайно серьезным положением.

Сейчас при новом руководстве театр это положение совершенно ясно и твердо учел и сделал массу совершенно честных и откровенных вещей: он сказал всей труппе и каждому актеру то, что ему нужно знать, чтобы уяснить свое отношение к театру. Театр со своей стороны определил свое отношение к актеру, который вправе распоряжаться своей жизнью, как это нужно и как это заблагорассудится. Остальным товарищам, которым художественное руководство говорило, что они дети, которых руководство не стесняется признавать, – театр дает все возможности для

творческого развития, дает надлежащую почву. И здесь мне вспоминается фраза Анатоля Франса: «Я знаю из ботаники, что кусты боярышника, будучи пересажены с каменистой почвы в почву жирную и плодородную, меняют шипы на радостные цветы».

Сальникова⁸⁸. Очень мало что остается сказать после выступления т. Раkitина, потому что он, как и я, очень немного времени здесь находится. Но я пользуюсь случаем, что здесь присутствуют живые свидетели яростного моего желания, яростной моей борьбы за вступление в этот театр, причем моя борьба, как оказывается теперь, имела почву и приносит мне очень и очень хорошие плоды. Я в этот театр пришла в совершенно особенных условиях, совсем не так, как все остальные товарищи, и в первые дни мне казалось, что я чувствую на себе какие-то испытующие глаза, например, С.Г.Бирман, подозрительные взгляды; мне казалось, что мне будет очень трудно в этом театре. Но прошло очень немного времени, я стала посещать лекции в этом театре и я увидела всю замечательную жизнь этого скромного театра, скромного потому, что по той политической, общественной и творческой жизни, которая протекает в театре, – театр слишком скромн, слишком мало о себе говорит.

Мне кажется, что в этом театре наиболее благополучно обстоит вопрос и с молодым, и с тем ядром, о котором так много говорят. Я знаю много театров, где занято только ядро и где совсем или очень мало дают возможности играть молодежи. Здесь, наоборот. Я вижу, что почти для каждой ответственной роли есть дублер, гораздо более молодой, чем основной исполнитель.

Я тоже, как и Раkitин, хочу поблагодарить товарищей из Наркомпроса, которые помогли мне влезть (смех) с большим трудом, с большой дракой в этот театр, и поблагодарить товарищей, которые встретили меня исключительно хорошо. Сейчас, например, я совсем не чувствую себя чужой в этом театре. Я бы хотела только, чтобы на производстве я могла бы принести какую-то пользу и не считаться в театре чужой, потому что сейчас, когда мне приходится говорить на наших подшефных предприятиях, с которыми я связана: «наш театр», – я чувствую некоторое смущение, потому что я-то очень хочу чувствовать этот театр своим, но могу ли я считаться нашей актрисой этого театра, – этого я еще не знаю, но очень бы хотелось быть достойной звания актрисы именно 2-го МХАТа.

Скурдо⁸⁹. Я хочу сказать несколько слов. Дело в том, что человеку мало одной похвалы. Но когда похвале сопутствует какая-либо тревога, тогда делается вполне понятно, что этот коллектив Наркомпросу дорог.

У П.И. была такая фраза – что все хорошо, но вот что меня немножко заботит, это отлив части партийного руководства, например, в лице нашего директора Александрова в прошлом. В данном случае представители Наркомпроса, они чувствуют себя здесь у нас, как в своей семье. Мне кажется, что и мы все смотрим на Наркомпрос уже в целом как на нечто такое весомое, как на нечто осязаемое, ибо мы чувствуем опять-таки, что Наркомпрос имеет какую-то о нас заботу.

В данном случае Наркомпрос правильно сделал оценку уважаемому всеми И.Н.Берсеневу и назначил его директором.

Наркомпрос, видя такую спаянность коллектива, не должен бояться того, что часть партийцев ушла. Я должен заверить, что партийное руководство будет всегда во главе, и хотя среди нас есть много беспартийных, но я заверяю Наркомпрос, что и беспартийные преданы так же строительству Советского Союза, как и партийные.

Митиль⁹⁰. Я всего в театре несколько дней и я не думал выступать, но выступления последних 2–3-х человек меня заставляют сказать несколько слов.

Я до сих пор знал вас как людей, которых можно было наблюдать на расстоянии, скажем, разделенном театральной рампой и этой театральной площадью, которая отделяет Малый театр и МХАТ 2-й. Я знал вас как коллектив прекрасных талантливых работников, но скажу откровенно, что эти несколько дней, которые я нахожусь здесь в театре, они открыли передо мной совершенно иные прекрасные ваши качества. Я вам скажу откровенно, что за всю свою довольно все-таки многолетнюю работу в театре, я не встречал такой дружной семьи, семьи людей, преисполненных прекрасного чувства, чувства именно глубокого уважения друг к другу и к своему театру. Мне кажется, что я в этом не ошибаюсь. И если это действительно так, то я верю в прекрасное будущее нашего – с вашего разрешения – театра. Тем более я испытываю чувство глубокого удовлетворения, что судьба послала меня к вам. Постараюсь быть полезным нашему общему делу, насколько мне позволят мои силы и умение. Для меня это будет не только исполнением моего официального долга, но и делом моей личной человеческой радости.

Вот все, что я хотел вам сказать при поступлении к вам на работу, с тем, чтобы приветствовать свое вхождение в ваш коллектив для совместной работы. (*Аплодисменты.*)

БЕРСЕНЕВ. Я хочу сказать два слова П.И. по двум вопросам, для того чтобы потом к ним больше не возвращаться.

Первый вопрос относительно опять детей. Это очень больной, очень серьезный и чрезвычайно важный для нас вопрос. Плодить детей, конечно, вещь хорошая. Но у нас сейчас есть обязательство не только плодить детей, но плодить таких детей, от которых был бы большой толк, плодить талантливых детей, детей, которые бы не только продолжали наши традиции, но и развивали, двигали театр дальше. Поэтому можно сказать, что мы занимаемся сейчас не только тем, чтобы плодить детей, но и тем, что мы этих детей начинаем и будем воспитывать.

Второй вопрос, еще более серьезный, которого коснулся П.И., следующий: он сказал, что в театре необходимо углубить партийное влияние, что здесь один из наших дефектов, что случилось так, что у нас партийная часть как-то уменьшилась, сократилась. Это совершенно верно и справедливо, но я только думаю – и всегда думал, – что партийное влияние на театр зависит не от количества партийных единиц в театре, а от качества этих партийных единиц, и вот за качество партийных еди-

ниц мы будем бороться и будем его добиваться. Я ловлю на слове П.И. и говорю, что мы будем с вами драться за одну партийную единицу, когда будем говорить о финансовом плане, которого мы хотим как партийного работника привлечь к культурно-массовой работе театра, считая, что такой работник много может сделать. Нам эту единицу хотят сократить, а мы ее не отдадим, и я воспользуюсь вашими словами.

Оглядываясь на жизнь театра, можно сказать, что партийное влияние идет не только из стен театра, но оно идет и извне театра, оно выражается в росте коллектива, оно выражается в росте сознания нашего коллектива. Такое явление, как чистка партийной части нашего театра, проведенная в театре, сыграла колоссальную роль для нашего театра в смысле нашего сознания и нашего роста. Я говорю не слова, а конкретные вещи.

Я пользуюсь случаем доложить общему собранию, где имеются представители всех цехов театра, а пока об этом знал только актерский цех, – что вчера на 5-м пленуме Облрабиса стоял вопрос о премировании театров за лучшее проведение предвыборной кампании месткомов, и нашему театру было присуждено первое место. (*Аплодисменты.*) С нами боролись 3 театра – 1-й МХАТ, Большой театр и Театр МОСПС – и наш театр – 4-й. В результате нашему театру присуждено первое место. Это говорит о той действительно глубокой и серьезной работе, которую провел наш театр.

Таким образом, соглашаясь с П.И. и всемерно стремясь к увеличению партийной прослойки в нашем театре, мы будем добиваться одной партийной единицы – партийного работника для проведения культмассовой работы и, кроме того, будем партийную прослойку увеличивать.

Новицкий. Я хочу прежде всего рассеять одно недоразумение. Когда я говорил о победе комедийной линии в творческой практике театра, то я говорил не в смысле победы жанра, а я говорил о победе как раз жизнерадостных мировоззренческих потенциалов, заложенных в творческом органе этого театра. Так что я считаю это просто недоразумением, которое объясняется тем, что я не имел возможности развернуто здесь выступить.

Что касается других замечаний, которые здесь были сделаны относительно традиций, то тут я должен указать не на недоразумение, а на некоторые, может быть, разногласия по существу. Я говорил, что в творческой жизни вашего театра борются две, а может быть, гораздо большее количество влияний больших мастеров – театральных художников. Следует прежде всего говорить о том, что ваш театр вырос из системы Станиславского и творческое влияние этого большого мастера прежде всего должно быть учтено в определении художественной физиономии вашего театра – это само собой разумеется. Кроме этого, система МХАТ выдвинула целый ряд больших художников, которые имеют свою творческую индивидуальность. Поэтому, если мы говорим о Вахтангове, который многим обязан Станиславскому, – он имеет свое собственное, вахтанговское, лицо. Сулержицкий всем обязан Станиславскому, но он имеет свое

собственное лицо – Сулержицкого. Сулержицкий влиял на Вахтангова, и Вахтангов в своем творческом росте многим обязан Сулержицкому. Но Вахтангов имеет и такую свою физиономию, которая сформировалась в противовес влиянию Сулержицкого – это тоже всем известно, и поэтому, когда я говорю о двух этих традициях, я не говорю, что вам надо вытравить все следы влияния Сулержицкого. Да это и невозможно, потому что влияние Сулержицкого – это не только отрицательное, но и громадное положительное влияние. Я не буду определять, в чем это положительное влияние выразалось, – это дело особого выступления и особой беседы, но, во всяком случае, когда мы говорим о влиянии Сулержицкого, мы говорим не только об отрицательных элементах этого влияния – а эти отрицательные элементы, несомненно, имеются, и эти элементы когда-то преобладали в творческой практике вашего театра.

Какие это – очень кратко и схематично – элементы? Это преобладание абстрактного гуманизма, это этические толстовские настроения, этический идеализм, которые не вытравлены у многих актеров вашего театра до сих пор, и это очень трудно мировоззренчески преодолеть до конца. Эти элементы выражались в представлении об искусстве как тайне, в представлении об особой театральной сфере. Эти элементы идеализма, элементы мистических настроений нашли утонченное и рафинированное выражение в творческой личности М.А.Чехова и его влияниях, но его влияние на театр – это не только отрицательное влияние, но и громадное положительное влияние. Это один из величайших актеров нашей страны, и когда мы говорим о крупнейшем влиянии его на ваш театр, мы говорим о крупнейшем положительном влиянии, но и об отрицательном влиянии его мировоззренческого строя, его – я бы даже сказал – политического строя, который так связан с этой крупнейшей личностью, большим мастером и актером нашей страны.

И вот эти стороны отрицательного влияния Сулержицкого вы преодолеваете все больше и больше, и ваша последняя постановка – «Двенадцатая ночь» – в значительной степени подвела итог этому процессу преодоления.

А по другой линии, такие стороны влияния Вахтангова, как чутье гротескной формы, как великолепный дар иронической характеристики сценического образа, как чувство острой театральной выразительности, – все это от Вахтангова. Конечно, и у Сулержицкого были представлены некоторые из этих качеств, но это – стихия больше Вахтангова, и об этой стихии я и говорил. Я не говорил о вахтанговцах, а о традициях Вахтангова.

Можно говорить об отклонениях театра его имени от некоторых творческих директив его, но Вахтангов влиял и на целый ряд других театров: существует Симоновская студия и театр под руководством Завадского, и на всех этих театрах в значительной степени отражены творческие позиции и влияние Вахтангова. Эти влияния нужно учесть и здесь.

Не нужно думать, что ваш театр родился только под влиянием Вахтангова – никто это не вправе утверждать, но то, что наиболее здоровые,

положительные элементы в развитии советского театра связаны с положительными сторонами влияния Вахтангова – а у него были и отрицательные стороны, – это совершенно несомненно.

И линия вахтанговская в числе других влияний и линий сказалась в блестящей победе вашего театра, в вашей последней постановке – «Двенадцатая ночь». В формах этой постановки, в пафосе этой постановки, в ее сущности и значении сказалось, конечно, не только вахтанговское влияние, но и вся громадная работа, которую проделал ваш творческий коллектив за последние годы: коллектив художественный, режиссерский и т.д.

Таким образом, я в этом смысле противопоставлял – делаю весь-ма существенное замечание к своему выступлению – традиции Сулержицкого и традиции Вахтангова, и думаю, что стою на правильной точке зрения. (БЕРСЕНЕВ. Спорить можно.) Спорить всегда можно, и не только можно, но и полезно, и очевидно, в другое время и в другом месте мы займемся этим чрезвычайно важным вопросом.

И наконец, последняя тема моего выступления – это вопрос о продолжении рода. Когда я бью тревогу по этому вопросу, я считаю, что попадаю в самую точку. Это – самый больной творчески-политический вопрос деятельности вашего театра. Тут вопрос идет не только о воле. Нужно иметь не только волю иметь детей, но нужно иметь определенный перспективный план, определенную систему работы, воспитательной работы, причем этот план должен выполняться от года к году. Этого еще нет, и мы обязаны вам помочь эту большую работу, без которой театр не может иметь достаточно длительных перспектив, – мы обязаны помочь вам эту работу выполнить.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. На этом можно закончить вопрос о производственном плане и приступить к следующему докладу по вопросам финансово-хозяйственным.

В резолюции, которую мы внесем относительно работы вашего театра за год, вероятно, все эти моменты, которые не встретили возражений с вашей стороны, войдут. Мы должны отметить несомненный успех вашего театра за этот год. Я очень удовлетворен состоянием коллектива. Несомненно, коллектив очень сплоченный, здоровый коллектив, может быть, слишком оптимистичный, но это необходимо для того, чтобы смелее смотреть в будущее. Бодрее нужно быть, потому что работы внутри еще очень много у вас. Во всяком случае, вы не вскрыли тех возможностей, которые театр имеет. Вы только подходите к началу, и в моих беседах, которые я имел с дирекцией вашей раньше, я все время говорил о том, что театр таит громадные возможности и эти возможности не выявлены. Несомненно, мы имеем возможность сделать из вашего театра самый лучший театр, но эти его данные еще не вскрыты, и тут не надо слишком розово смотреть на вещи, потому что всему коллективу предстоит большая работа, чтобы создать те вещи, которые вас достойны и которых вы еще не создали.

Думаю, что в создании этой атмосферы, очень хорошей, большую роль сыграло и то, что Наркомпрос назначил И.Н. директором. Мы не ошиблись, когда доверили такой большой театральный организм этому большому мастеру вашего театра, и все, что мы имеем на сегодня, говорит о том, что коллектив воспринял это доверие, это назначение так, как это было нужно.

Один вопрос, который здесь все время муссировался, – это вопрос о новом поколении, о смене. Я как-то говорил И.Н., что возраст ваших актеров – около 40 лет или немного меньше. Для актеров это, может быть, очень молодой возраст, настоящий возраст – в этом возрасте актер очень жажен, он только встал на ноги прочно, он вырос и он хочет – совершенно естественно – очень много дать, и в этот период он больше всего забывает о молодом поколении. Кажется мне, что такой возрастной состав вашего театра играет в этом вопросе большую роль, и, конечно, надо как-то сломать это настроение.

Тут выступала молодежь – Ракитин и Сальникова, – но это не та молодежь, о которой мы говорим⁹¹. Мы прекрасно знаем, что тут атмосфера хорошая, встречают вас хорошо, но это не то, что мы хотим от театра, – мы хотим, чтобы он создал смену, которая была бы достойна его ведущих мастеров, а он может это сделать, потому что тут большая культура и такие навыки, которые, несомненно, дают возможность создать хороших актеров. И было бы чрезвычайно обидно, если бы мы не использовали такой большой культурный очаг, чтобы создать молодых актеров. Поэтому я считаю, что эта работа не должна пойти мимоходом, а должна стать одной из основных работ данного театра.

Возьмем такой вопрос, как, скажем, вопрос о колхозных, совхозных театрах, которые мы сейчас создаем на периферии. Мы думаем создать около 100 таких театров, которые будут жить в деревне – в колхозах, совхозах, – будут нести туда театральную культуру. Их роль на селе огромна. Ваша роль и участие в этой работе, конечно, должны быть очень активными. Я бы считал совершенно необходимым, чтобы целую группу таких театров, скажем, 10–15–20 2-й МХАТ взял под свое непосредственное руководство и создал бы там на селе большую театральную культуру. Мы даем для этого все возможности – мы даем людей, условия и т.д. Значит, нужно, чтобы этот опыт и культуру, которые имеются у вас, вы в какой-то степени несли туда. Это очень важно, это политически имеет для нас огромное значение. Создать бюрократический орган в Наркомпросе, который бы сумел создать методическое руководство – из этого ничего не выйдет, а из такого живого организма, как ваш, наладить такое руководство и непосредственную связь с этими театрами, помощь этим театрам – это было бы чрезвычайно полезно и необходимо. Вот, скажем, поставьте вы перед собой такую задачу – возьмите таких 15 совхозных театров и организуйте с ними связь. Мы вам дадим область, а вы, пожалуйста, с этой областью орудуйте⁹². Мы также будем ставить этот вопрос и перед рядом других театров, которые тоже для этого имеют возможно-

сти. Это необходимо. У вас не в меру такой интеллигентской скромности. Вам нужно шире выйти в меру тех возможностей, которые вы имеете, а эти возможности у вас, несомненно, большие.

Вот те основные вопросы, которые нужно будет отметить при подведении итогов вашей работы. Значит, мы в существенные недостатки напишем вопрос о кадрах и смене.

Я считаю, что репертуарный план, который вы наметили, и то большое мероприятие, которое вы сейчас разрабатываете, говорят о начале очень серьезной работы. Я думаю, что с этой работой вы сумеете справиться и к будущему году ваши успехи будут несравненно больше, чем сегодня.

БЕРСЕНЕВ. Я хочу сказать, что мы не боимся указаний на те или другие недостатки. У нас недостатков много, мы должны их всегда находить, а вы должны на наши недостатки указывать. Но я бы хотел, чтобы наш сегодняшний разговор о кадрах и о молодняке прозвучал в театре по-настоящему и серьезно, потому что я боюсь – если я ошибаюсь, то я очень рад, – чтобы не прозвучало дело так, что играют руководящие товарищи, старшие товарищи, которые очень жадны на роли, которые заняли позиции и говорят, что мы самые лучшие, – и никого не пускают. Если так стоит вопрос, – это неверно. Это не соответствует действительному положению вещей, потому что любой работник может подтвердить, что, если мы берем пьесу, в которой занято 10 человек, как, например «Семья Ивановых», где ответственные роли, то на 4 роли из 10-ти мы бросали молодых актеров. Мы на одну из женских ответственных ролей бросили молодую актрису, которая у нас только один год, которая пришла из театра Мейерхольда⁹³. Мы рискуем, мы с ней работаем – это очень трудно, но мы все-таки выделили ее на первую роль. То же самое можно сказать относительно молодого актера Агапова. Если это поймется так: до сих пор играли только Бирман, Берсенева, Гиацинтова, Чебан, они заняли все роли, – это будет неверно. Если мы возьмем из существующего состава середняков и их заменим, – что, это будет та цель, которую вы преследуете? Нет. Мы говорим, что в прошлом у нас не была нормально поставлена работа с нашим молодняком. Поэтому некоторые наши середняки высохли, не развернулись и не могут стать плечом к плечу со старыми товарищами, потому что они не заблестели. Это – ошибки прошлого.

То, что мы сейчас начинаем делать ставку на молодых актеров, то, что мы начинаем с ними работать и выращивать наши кадры, это верно, это факт.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Разрешите объявить перерыв на 10 минут.

(После перерыва.)

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ (Аркадьев). Товарищи, начнем. Поскольку финансовые вопросы о цехах театра обсуждались⁹⁴, мы не будем ставить доклад театра о финансовом положении, а заслушаем только заключение финансовых работников Наркомпроса, обследовавших это положение, чтобы затем сразу приступить к прениям.

Слово имеет тов. Богуславский.

Богуславский. Я не претендую на то, чтобы ознакомить вас со всей той массой цифр, которая подлежала нашему рассмотрению. Я, естественно, остановлюсь только на узловых вопросах финансового плана.

Что касается итогов выполнения плана 1933 года, к сожалению, приходится констатировать определенно неудовлетворительные результаты. Несмотря на то, что Наркомпрос в середине года пересматривал план театра и значительно снизил доходную часть, первоначально запроектированную, и значительно повысил расходную часть, тем не менее в результате года мы имеем и против сниженного плана прорыв и по доходной части – правда, небольшой, – и перерасход по расходной части, несмотря на наличие прорыва в доходной части.

Наряду с этими фактами, которые надо рассматривать как наличие нарушений самых основ финансовой дисциплины, – тем более что перерасход в расходной части произведен без санкции, без доведения об этом до сведения Наркомпроса, – наряду с этими отрицательными фактами мы имеем еще следующее, чрезвычайно существенное обстоятельство.

Театр в течение всего этого года вместо утвержденных ему по штату 380 единиц держался примерно 340 штатных единиц, но всю экономию по зарплате направил на повышение зарплаты 340 сотрудникам. Сделал он это, несмотря на специальное постановление Совнаркома о некотором повышении заработной платы, – и таким образом резко вырвался в отношении заработной платы по сравнению со всеми остальными государственными театрами, сделав это также без санкции Наркомпроса, на полную свою ответственность, сделав, несмотря на прорыв в доходной части и перерасход – в расходной, в условиях которого следовало бы экономно направить на ликвидацию прорыва, а отнюдь – не на повышение заработной платы.

Как это произошло? Мы считаем, что это произошло в результате определенно неудовлетворительного состояния финансового состояния [так] и финансового руководства театра. Мы налицо имели в течение всего этого года разрыв между административно-хозяйственной и финансовой частью, когда административно-хозяйственная часть, не считаясь ни с планом, ни с наличием средств, шла в отрыве от планово-финансовой части.

Констатируя все это в отношении плана 1933 года, мы категорически ставим в отношении того плана, который мы примем на 1934 год, совершенно необходимым условием принятия со стороны дирекции ряда решительных мер за упорядочение финансово-хозяйственной работы и за установление финансовой дисциплины во всех звеньях театра, путь к чему состоит в том, чтобы отдельные звенья вашего театра под единым руководством могли сработаться.

Относительно плана 1934 года. Несколько слов по поводу основных показателей работы театра.

Мы не имеем каких-либо существенных поправок к тому плану работ, которые представили дирекция в отношении длительности сезона,

количества спектаклей, разделения спектаклей по трем основным категориям – целевых, абонементных и открытых. Но в отношении утренников мы делаем некоторую поправку: мы увеличиваем количество утренников против первоначальной наметки дирекции, доводя их количество до одного утренника на выходной день, не делая в этом отношении каникул. Вместе с тем мы увеличиваем количество выездных спектаклей до одного в декаду, к чему имеются все основания наличия в Москве таких больших сценических площадок, например, Дворца культуры в Ленинском районе.

В итоге мы даем небольшое повышение запроектированной театром доходной части, вместе с тем понижая запроектированную театром сумму выручки от открытых спектаклей. Несмотря на то, что театр прошел в этом году с цифрой в 4 500 тыс. руб. по открытым спектаклям, на 1934 год он запроектировал 6 тыс. руб. Мы подробно проработали этот вопрос и, давая довольно жесткую и напряженную директиву в отношении открытых спектаклей на будущий год в отношении посещаемости – 80% вместо 70%, – тем не менее пришли к выводу, что нельзя лимитировать открытые спектакли более чем в сумме 4 800 т.р.

Вместе с тем мы ставим перед дирекцией вопрос, чтобы театр применил новый метод обслуживания организованного зрителя, выделил т.н. места ударников, отлично прививающиеся напротив вас, в Малом театре. Это новое мероприятие делает запроектированную доходную часть сметы еще более реальной.

Что касается расходной части – она состоит из такого множества параграфов, что если бы я попытался говорить по каждому из них, – то я бы отнял у вас много времени. Поэтому я суммирую наши предложения по нескольким группам.

По ряду параграфов нет никаких расхождений с дирекцией, и расчет, произведенный ею, признан нами правильным. Эти параграфы касаются медпомощи, прозодежды и т.д.

Есть группа расходных статей, относительно которой мы настаиваем на некотором снижении, причем настаиваем не в результате отличного от дирекции принципиального подхода к этим статьям, а в результате уточнения расчетов, не больше. В связи с этим и дирекция не возражает против вносимых нами поправок.

В частности, по новым постановкам мы понижаем общий расход в 220 тыс. на 20 тысяч, и по старым постановкам, запроектированным в 250 т., на 8–9 тыс. Вот то уточнение, которое нами сделано.

Теперь следующая группа расходных статей, это расходные части по гастролям и по выездным спектаклям. Мы в части гастрольных спектаклей согласились с предложением дирекции. Что касается выездных спектаклей, то мы внесли маленькую поправку и уточнили расходную часть.

Есть еще большая группа хозяйственных расходов, в отношении которых мы производим снижение на 40 т., доводя расход по этой статье до уровня прошлого года, но, однако, делаем одну серьезную оговорку. Мы

считаем, что температура воздуха в театре – чему мы являемся свидетелями – совершенно недопустимая, и предлагаем дирекции и ставим себе в обязанность добиться повышения нормы снабжения дровами театра, обязуемся пересмотреть в этой части и расходный план по статье отопления.

Теперь я подхожу к тем 2–3 статьям, по которым мы произвели резкое снижение против проектировок дирекции и по которым у нас состоялось соглашение.

Это прежде всего – расход на кадры. Смею вас уверить, что это произошло не от того, что финансово-плановый сектор Наркомпроса стоит на другой позиции по отношению к этому вопросу принципиально, но дело в том, что на эту заявку театра 87 т. рублей при нашем рассмотрении мы не могли пойти. Мы имеем абсолютную цифру – 87 тысяч. Имея в виду, что выполнение прошлого года несколько меньше 30 тыс., и имея в виду, что ни в одном из театров по этой группе расходов, не учитывая существования техникумов в других театрах, – только по этой группе расходов, – мы не имеем заявок, хоть сколько-нибудь существенно превышающих выполнение вами прошлого года, мы в этих условиях сочли необходимым лимитировать расход на кадры с некоторым ростом против прошлого года – 35 тыс., предложив дирекции представить точный план мероприятий и уточненную смету по ним и имея в виду в отношении этих расходов, что мы во всяком случае должны будем провести все те рационализаторские мероприятия, соблюдения все те нормы, которые должны в этой области существовать и которые большею частью в наших предприятиях еще не соблюдаются.

Следующий вопрос – это массовые политические кампании. Здесь мы вновь ставим плановую цифру прошлого года 15 т.р., несмотря на то, что она была превзойдена в прошлом году. Основанием этому является принципиальная установка УМЗП относительно того, что все заинтересованные в обслуживании политических и хозяйственных кампаний организации должны принимать более существенное материальное участие в их проведении.

Наконец, вопрос относительно зарплаты. Относительно этого я уже имел возможность вам сказать, что то повышение зарплаты, которое во все театрах испрашивается самими театрами и проведено в незначительном проценте – повышение фонда зарплаты на 1–2%, – это повышение в отношении вас проведено в гораздо большем масштабе в текущем году, и это потребовало снять вопрос о повышении фонда зарплаты и согласиться с предложением дирекции относительно официального закрепления произведенного вами сокращения штатов в прошлом году с учетом необходимости пополнения примерно 9 штатных единиц против фактически существующего набора – на конец этого года. Таким образом, все те вопросы – персональные, – о которых вы здесь говорили и которые являются для нас бесспорными относительно приглашения целого ряда лиц, вполне могут быть уложены в ту проектировку фонда зарплаты, которую мы записали. Речь идет о том, что у вас есть 9 штатных единиц, вами незаполненных, которыми вы можете располагать вполне свободно.

Теперь я подхожу к итогам по расходной части. В результате всех этих, в сущности говоря, совершенно бесспорных уточнений, мы имеем снижение против заявки театра на 248 т. 920 р., т.е. – кругло – 250 т. Следовательно, в итоге работы вашего театра вместо проектированной театром прибыли в 20 т. (?) рублей мы будем иметь прибыль при выполнении вами предлагаемого нами плана – 116 т. рублей. Необходимо установить смысл и значение этой цифры. Наркомпрос понимает эту прибыль 116 т. рублей как абсолютно необходимую гарантию более безболезненного в финансовом отношении существования театра, чем это было в этом году. В этом году театр фактически имел в результате имевшихся прорывов 50 т. р. прибыли и тем не менее при малейшем затруднении он бился прямо в судорогах – у него большая задолженность, им взяты деньги на капитальные вложения, по которым обязательно должен быть произведен возврат, и т.д. Прибыль в 100 т. р., с нашей точки зрения, является необходимой гарантией и резервом для безболезненного осуществления плана в этом году. Это то пополнение оборотных средств театра, которое ему действительно необходимо.

На этом я могу кончить.

БЕРСЕНЕВ. Я бы хотел ответить т. Богуславскому. В связи с вашей резолюцией по 33 году, чрезвычайно суровой и предостерегающей, я бы хотел разъяснить работникам театра, в чем же здесь дело, откуда получают «мертвые души», почему получается, что штат сокращен, а фонд заработной платы остается тем же самым и даже пошел на увеличение. Так как это касается больше всего постановочной части, то я прошу дать слово заведующему постановочной частью.

ХАЧАТУРОВ. Я не буду приводить точных цифровых данных, поскольку их даст наша финансовая часть, но хочу возразить тов. Богуславскому, говорившему о том, что благодаря неполному штату мы сэкономили какие-то суммы и эти суммы направили на увеличение заработной платы работников художественно-постановочной части. Я нахожу эту мысль в основном неправильной – мы никому заработной платы в этом году не увеличивали. У нас в постановочной части был определенный кадр рабочих, и еще в начале 1933 г. или в конце 1932 г. на заседании в Наркомпросе я через дирекцию, через финансовый наш аппарат поднимал вопрос о том, что нам необходимо увеличить штаты, причем привел совершенно определенные и веские доводы за увеличение штатов. В Наркомпросе этот вопрос затянулся до ноября месяца 1933 г., и только в конце октября 1933 г. нам было дано право на определенное количество лиц увеличить штат. Значит, весь почти 1933 г. мы прожили без увеличения штатов. Значит, этот штат должен был перерабатывать, так как не был укомплектован.

Мы никому не собирались увеличивать жалованья, и только в порядке переквалификации работников и их движения мы увеличивали зарплату. Мы не могли держать работника технической части в течение 3–4 лет на окладе в 96 р., когда этот человек в течение 4 лет двигался и раз-

вивался. Мы должны были как-то подчеркнуть это движение и развитие, – так что у нас были некоторые переходы в порядке переквалификации из одной группы в другие.

Кроме того, тарифная сетка у нас не нарушалась за все это время.

Второе обстоятельство. У нас в постановочной части была некоторая экономия – около тысячи руб. в месяц. Я эту экономию отношу главным образом за счет заболевавших работников. Когда работник болен, он получает по бюллетеню, и в фонде зарплаты получается экономия. Во всяком случае, тут не было сознательного желания увеличить кому-то жалование. По постановочному цеху мы это решительно отвергаем.

Когда нам дали право на увеличение штата по постановочному цеху, мы начали подбирать этот штат и в некоторых цехах увеличивали его до пределов, а для некоторых цехов мы не могли найти соответствующих квалифицированных работников, и там штат не увеличен. Тот элемент, который неискусенным приходит в театр, испытывается у нас в течение месяца, и если он оказывается неподходящим, мы просим его уйти и на его место подыскиваем другого.

То право, которое нам дано Наркомпросом и Сектором искусств на увеличение штата постановочной части на 14 единиц, – мы считаем, что это право должно оставаться и на 1934 год. Я не согласен, когда штат постановочной части фиксируется в наличном сейчас составе. Не хозяйственно и не рационально ни для Наркомпроса, ни для театра оставлять штат в том виде, в каком он есть сейчас. И театру, и государству будет стоить гораздо дороже такая неукомплектованность штата, чем если бы мы его довели до нормы.

И наконец, последний пункт. Вы снижаете расходы на новые постановки на 20 т.р., вы проводите такое уточнение. Тогда разрешите и нам уточнить: 200 тыс. – на 4 установки. Когда мы рассчитывали расходы в 220 т., мы предполагали на эту сумму возобновить «Грозного» и в порядке пересмотра – поставить еще одну старую пьесу. Поскольку вы 220 т. довели до 200 т., – давайте зафиксируем, что мы на эти 200 т. делаем 4 постановки, и ни одной больше. Вот все, что я хотел сказать.

Молчанов⁹⁵. Наркомпрос установил для театра штат в 380 единиц. В натуре на конец года было 341 человек, т.е. не хватало 39 единиц. Значит, естественно, Наркомпрос считает, что у театра должна была остаться экономия, а именно – 6 тыс. руб. [в месяц] Остается немного больше тысячи. Значит, куда-то ушли 4½ тыс. Куда же они ушли? Отчасти на повышение фонда зарплаты, отчасти – на замену, на переквалификацию. Например, уходит актер, имевший маленькую ставку. Дирекция вынуждена заменить этого актера более квалифицированным и дать ему большую ставку. Уходят 3 актера с окладом 360 р., общим, принимается один актер с окладом 410 р. Фонд зарплаты увеличился, а единицы уменьшились. Уходит из постановочной части рабочий, имевший оклад 96 р. На место его приглашается рабочий с окладом 128 р. Опять повышение заработной платы.

Такие замены и переквалификации рабочих постановочной части и

вызывает то, что единиц не хватает, а фонд перерасходован, но не на повышение заработной платы, которая в течение года в театре составляла, примерно, 500 т.р., а исключительно на замену маленьких актеров крупными и неквалифицированных рабочих – квалифицированными.

ЖАЧАТУРОВ. Я забыл сказать по поводу одного вопроса. Я знаком и с другими театрами и должен сказать, что смета нашего театра на 1933 год и на 1934 год составлена серьезно, вдумчиво и по-настоящему, потому что смета шла не административным порядком сверху, а выдвигалась самими работниками цехов – снизу. В постановочной части мы проработали нашу смету настолько серьезно, что никаких больших разрывов и недоразумений в конце года не имели. Поэтому урезки меньше всего должны касаться художественно-постановочной части. И финансовой части Наркомпроса, вместо того чтобы с карандашом в руках заниматься урезкой нашей сметы, надо было просто вникнуть в ту работу, которая была проделана театром для дачи настоящих, серьезных, а не с потолка цифр. У нас всему ведется учет, вплоть до маленького гвоздя. Кто-то из товарищей говорил тут о хозрасчете. У нас по-настоящему хозрасчета в театре нет, но все элементы хозрасчета в постановочной части есть. У нас ведется точный учет расходования материала, рабсилы, у нас ведется учет каждой копейки. Мы для государства экономим каждую копейку. Так что с этой стороны нужно посмотреть на работу театра.

СКУРДО. Я не помню случая, чтобы наряду с урезкой испрашиваемых кредитов обращалось внимание на достаточность ассигнований. В данном случае я являюсь частью профгруппы оркестрового цеха нашего театра. Мы работаем добросовестно – не за страх, а за совесть, – а оклад получаем какой-то неопределенный – ниже, чем в любом московском театре. Меня интересует вопрос – от кого зависит такая тарификация. Мы идем ниже тарифа Рабис. В данном случае я бы хотел указать на слишком маленький оклад. У нас первый голос получает 200 р.

АЛЕКСЕЕВ⁹⁶. Я хочу сказать два слова вот о чем. Когда поднимается вопрос о том, что в нашем театре якобы получился перерасход фонда зарплаты, то меня интересует не этот вопрос, а другой вопрос. У нас есть технические цеха, в которых выращиваются технические кадры. Наркомпрос все время говорит о кадрах актерских, но у нас есть и технические цеха, в которых выращиваются и технические кадры. После того как люди кончают учебу в технических цехах, они переходят в подмастерья, в мастера. Возьмем какой-нибудь цех, скажем, портновский или примерный. Его смета, допустим, 1 000 р., и вот эти 1 000 р. для него закон, но тот молодняк, который растет и повышает свою квалификацию, который на первом этапе своей работы получает каких-то 96 р., неужели он должен 5–6 лет сидеть на этих 96-ти рублях? Спрашивается, как выйти из этого положения? И по-моему, если и был перерасход по техническим цехам, то это объясняется повышением квалификации именно этого молодняка, так как если не будет иметь места повышение квалификации этого молодняка, то мы станем перед дилеммой, что этот молодняк, который

мы растили, воспитывали, должен от нас уйти, и мы опять будем думать о своих технических кадрах.

ШИЛОВЦЕВ. Я тоже хочу сказать по вопросу о кадрах. К сожалению, я сейчас не имею возможности входить в детальное обсуждение статей, потому что я не имею цифр и не помню на память, из каких сумм они слагаются. Так что я только буду говорить по существу.

Дело в том, что если мы поставили в первой части нашего сегодняшнего собрания вопрос о кадрах в нашем театре на особую высоту, я должен вас поставить в известность, что в эту часть как раз расходной части включено также и содержание филиала искусств нашего театра. Дело в том, что в этом году мы, будучи связаны с существующим промфинпланом, не могли развернуть его так, как нам бы хотелось. Но сейчас мы уже имеем те результаты – это покажет ближайшее будущее, – что он у нас имеет очень большое значение, и при той наметке, которую дает Наркомпрос, урезывая в этой части смету, примерно на 60 процентов, это уже ограничивает возможность разворота в этой части. А несомненную громадную пользу этого университета мы ощущаем и теперь, и такого сорта наметка с урезкой на 60%, она в этой части значительно ограничивает наши возможности, тем более что с будущего года мы предполагаем помимо существующего филиала искусств еще развернуть работу с кадрами актерского цеха.

ТЕРЕХОВА. Несколько слов о фондах зарплаты. Фонды зарплаты имеют сейчас особое значение, и особое значение имеет, конечно, расходование фондов зарплаты. Я слушала объяснения директора вашего театра – они считают, что у вас, собственно, перерасхода не было, но когда мы видим, что у вас штат не был укомплектован полностью в течение года, а экономия была получена только в сумме 18 т., то, конечно, каждому понятно, что перерасход по этой статье есть, а перерасход фондов зарплаты очень и очень строго преследуется.

Один из товарищей говорил, что у нас этот перерасход шел за счет переквалификации. Нельзя делать, конечно, так, что вследствие того, что у нас остались свободные деньги, мы увеличиваем зарплату, хотя, быть может, ее и нужно увеличить. Для этого есть другие пути, и этими путями театр в прошлом году шел. Дирекция, как вы знаете, вошла с ходатайством в Совнарком относительно увеличения зарплаты целому ряду артистов и работников вашего театра. Этот вопрос прошел через Совнарком, и вам увеличили зарплату. Точно также и по другим цехам дирекция должна пересмотреть ваши ставки и вашу тарифную сетку и дать ее на утверждение, но ни в коем случае не менять самой. Этого дирекция не имеет права делать ни в каком случае.

БЕРСЕНЕВ. Я хотел обратить внимание на ваши последние слова, потому что они могут несколько дезорганизовать настроение коллектива, особенно технического. Если вы говорите, что дирекция позаботилась об артистической группе и возбудила ходатайство перед Совнаркомом об увеличении зарплаты артистической группы, а технические работни-

ки остались при своих старых ставках, то это отнюдь не означает, что дирекция оказала предпочтение одному цеху перед другим, а это объясняется тем, что дирекция получила определенное указание свыше – из Наркомпроса – позаботиться о пересмотре высококвалифицированного и вообще артистического состава, и поэтому она это указание и выполнила. В отношении же других цехов она такого указания не получила. Если бы она получила это право, она бы сочла нужным пересмотреть ставки и технического персонала, потому что он сильно вырос, он у нас высококвалифицированный. Но мы были лишены возможности это сделать, так как на это не было указаний вышестоящих организаций. Следовательно, не всегда это зависит от дирекции.

Я возвращаться к 33 году не буду – тут есть вещи совершенно несопоставимые, их нужно учесть, нужно принять к сведению. Мы сами великолепно знаем и УМЗП знает, что у нас был целый ряд технических неполадок, но мы сейчас будем строить новую жизнь, а то, что было раньше, примем к сведению.

Что касается нового, тут по некоторым вопросам при всем нашем желании нам придется целиком с вами не согласиться и попытаться некоторые вещи отстоять.

Я все-таки считаю, пересматривая все наши расхождения, что основным, главным и существенным для жизни театра расхождением является расхождение по линии выделения сумм для кадров и для работы с молодежью. Я очень рад, что первая часть нашего собрания, продолжавшаяся 2,5 часа, пошла по линии в конце концов кадров. Мы только и говорили о росте и о будущем пополнении нашего театра, но когда мы самым детальным образом – может быть, наша ошибка состояла в том, что мы не дали подробной, детальной расшифровки вопроса, – когда мы с учетом занятий каждого часа составили смету в 85 тыс. руб., – вы предполагаете ее сократить на 68 т.р. Это вещь совершенно невозможная, потому что это значит зарезать всю нашу работу и перейти на первоначальное наше состояние, т.е. ничего не сделать. Значит, все, на чем сошлись и работники театра, и руководство Наркомпроса, мы зачеркиваем, потому что мы для этого не даем никаких возможностей.

Что касается политкампаний. Вы говорите, что в этом отношении от работников театра могут требовать только человеческих сил, времени и участия. Если бы это было так! Но мы можем доказать, что за последнюю декаду 1933 г. мы затратили 5 т. руб. при самой скромной работе. Откуда мы их возьмем? Мы обслуживаем Металлтулкомбинат. Там нет клубного помещения, никаких приспособлений. Мы шефствуем над МТС Тульского района, наш работник просидел там безвыездно целый месяц. Туда надо было послать материалы, кое что из декораций. Нам за это никто не платит, и, наоборот, нашему человеку надо было проявить нечеловеческую энергию и изворотливость, чтобы привлечь людей в избу-читальню и бороться с пьянкой, когда киноаппарат был там разворован. И вы откуда хотите получить деньги?! Наоборот, туда нужно дать деньги, дать

оформление, прислать пьесу, организовать вечер. Все это связано с расходом, да и жизнь нашего работника в тех условиях связана с расходами. Так что я хотел бы, чтобы Наркомпрос к вопросам шефства не подходил так формально и помнил, что мы не только даем труд, но и деньги. Практика и жизнь показывают, что не бывает и не может быть, чтобы шефская работа нам денег не стоила. Надо это помнить, чтобы не упрекать нас в том, что мы вылезаем из плановых предположений.

Вы сказали, что в 1933 году мы не дотянули план, но не указали, что вместо 268 т.р. по гастрольным поездкам мы сделали 500 тыс. Это – тоже акт большой изворотливости. Почему же вы пугаетесь цифры расхода, которая естественно увеличивается, если люди сделали на 100% больше, чем предполагали, и сделали мероприятие, и во всяком случае, эффективное, и я бы сказал – даже эффективное.

Таким образом, вопрос о кадрах – самый серьезный вопрос.

Мы согласны принять запроектированные 200 тыс. руб. на постановочную часть. Если нам не хватит этих средств, мы их получим за счет внеплановых спектаклей. Мы должны пересмотреть ряд пьес, – такова воля коллектива, – и если нам не хватит плановых средств, мы будем деньги выкачивать внепланово, ставя выездные спектакли.

Что касается запроектированного количества утренних спектаклей, – оно не реально. Мы не хотим писать Филькину грамоту, не хотим проектировать так, как в прошлом: в плане прошлого года было 40 районных спектаклей, на самом деле было проведено 10. (ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. А сколько гастрольных?) Хорошо, пусть они компенсируются. Мы предполагаем дать 10 утренних спектаклей, вы даете 20: ведь районные спектакли упираются и в состав труппы, и в ее количество. Кроме того, мы бы ни сколько не пугались утренников, если бы проблема утренних спектаклей не затрагивала наших репетиционных возможностей. Наше помещение очень мало, в этой дыре мы сидим много лет, если мы будем ставить то количество утренних спектаклей, которое вы предлагаете, мы не сможем проводить репетиций, в ущерб срокам будем ставить утренние спектакли или будем тормозить всю нашу работу. Поэтому, когда мы торговались в Наркомпросе о количестве утренних спектаклей, мы исходили только из этих соображений, а не из тех, чтобы не загружать актера, не потому, что мы ленимся, а потому, что нам иногда нужно проводить по 4 репетиции. Эта курительная, в которой мы сейчас заседаем, – в той творческой атмосфере, в которой 10 лет живет МХАТ 2-й, это единственное место, в котором проводится вся наша работа. Наши репетиции здесь зарождаются, показываются спектакли, тут производится оформление до потолка, а вечером приходит публика, прокуривает это помещение, и в этих антигигиенических условиях мы на другой день по 6 часов работаем. А когда мы ставим утренние спектакли, мы должны уходить в уборные, которые и без того заполнены.

М.П.[Аркадьев] это великолепно учел и санкционировал сокращение утренних спектаклей, а сейчас этот вопрос выплывает вновь – как будто театр не хочет нагружать своих работников. Наоборот, мы ищем

источников доходов там, где можно. Этому доказательство то, что мы в гастрольях вместо 200 тыс. сделали 500 тыс. при огромном напряжении актерского состава, когда люди вечером выезжали стрелой в Ленинград, а на следующий вечер выезжали обратно в Москву, потому что были заняты в спектакле.

Таким образом, я прошу не увеличивать количество районных и утренних спектаклей, я прошу на кадры оставить те суммы, которые мы запроектировали, и оставить хотя бы небольшую сумму на политкампанию, потому что это – реальный расход.

ЗАЛЕССКИЙ. Хотя выступление директора И.Н. до некоторой степени суживает мое выступление, но я все же позволю себе не согласиться с теми наметками, которые сделала плановая часть Театрального управления. Изучая стоимость наших постановок и премьер, я пришел к выводу, что фактическая нехватка штатов по целому ряду цехов нашего театра ведет к увеличению сдельных и сверхурочных работ, что, несомненно, повышательным образом отражается на стоимости наших постановок. А штат наш не заполнен потому, что ставки для квалифицированных работников, для мастеров в различных цехах не являются приманкой. Объем нашей работы будет все больше и больше увеличиваться, у наличного штата будет перегрузка, и его взорвет, если мы выдержим цифры новых и возобновляемых постановок. Их будет не 4, а 7, и понятно, я считаю эту сумму в 200 т. рублей, – хотя И.Н. в этом отношении очень добр, – нереальной; эту сумму необходимо повысить, иначе у нас будет или снижение качества художественного звучания новых постановок, или у нас это будет взорвано и будет в этой части перерасход, или мы не сможем выполнить ту героическую цифру новых и возобновленных постановок, которую мы намечаем на 34 год. Это совершенно реально, и из этого нужно исходить.

Теперь относительно вопроса о расходах на культработу – музеи, выставки и т.д. Здесь сокращается сумма расхода на 6 т., вместо 26 т. – 20 т. Пусть так, но зачем тогда вы так сильно режете – на 10 т. – сумму расходов по массовым политическим кампаниям, по массовой работе, которая в нынешнем году приобретает большой масштаб. И исходить реально из израсходованной в 33 году суммы нельзя, потому что в 33 году мы никак этой работы не вели. Если желает центральное управление театрами видеть какую-то работу и спрашивать за нее, чтобы мы могли морально и политически за это отвечать, – будьте добры нас хоть минимально обеспечить. Наш плановик т. Молчанов вчера заявил мне и нашему директору Берсеневу, что снижение происходит потому, что финансово-плановый сектор Наркомпроса считает возможным получение какой-то суммы на той работе, которую мы будем вести и в деревне, и в МТС, и на производстве, и т.д., а я спрашиваю в МТС, в колхозах – а у нас 52 подшефных колхоза, – какие вы нам найдете деньги? Это же прожектерство. Я считаю, что в этом отношении необходимо сохранить эту сумму – 25 т., если сокращать сумму расходов на культработу на 6 т.

Теперь я спрашиваю, чем мы хуже Малого театра или 1 МХАТа? Почему там может вестись работа в музейной части, почему там увеличивается штат? Амаглобели сказал, что тут назначается один из заслуженных художников театра, там будет иметься 3 штатных единицы. Почему театр Вахтангова имеет смелость просить не 25, а 35 т.р. на эту работу? Чем же мы хуже? Что мы, Иван, непомнящий своего родства, что, у нас нет своей истории? Нет, у нас есть история, интересная история, мы должны ее изучать – в этом будет заключаться преемственность, т.е. та сумма вопросов, о которой говорили и И.Н., и т. Новицкий. Когда мы обсуждали промфинплан в треугольнике, в комиссии и т.д., то мы считали, что 87 т. это минимальная сумма [зарплаты], что сюда не включаются расходы на постановку, осуществляемую молодыми новыми кадрами. Откуда мы возьмем эти средства? Опять из 200 т. рублей, на которые падают 6 постановок и эта 7-я? Это тоже нереально. Я считаю, что эту сумму нужно сохранить, но если придется ужать, то нужно 15 т. забронировать из этой суммы на молодежную постановку, которую мы готовим, – «Комик XVII века». На это еще можно пойти, но снижать сумму 87 т. рублей нельзя. Техникум имеет в Малом театре свой собственный бюджет? Имеет. Мы нашу работу превращаем в техникум, в течение 34 года мы ее развернем в техникум, а поэтому я считаю, что сумма на постановки не должна быть снижена до 200 т., а должна быть оставлена 220 т., что сумма на массовые политические кампании должна быть оставлена, что сумма на кадры, содержание, включая, может быть сюда новую постановку, должна быть 77 т., тем более что в конечном итоге план доходной части, несмотря на то, что вы снизили до 4 870 р. открытые спектакли, все равно остается напряженным. Тут нужно учитывать ту массовую производственную работу, когда мы в этом году будем закладывать громадный капитал, на который мы можем развернуть план, мы в этом году мало дали постановок – нам не удалось дать больше, но нельзя же быть рантье в этом отношении. Мы должны увеличивать наш основной капитал, а основным капиталом театра, его золотым фондом является новое производство, являются новые постановки.

Рейнфельд⁹⁷. Мне хочется сказать о тех установках, с которыми мы подходим, когда проектируем финансовый план МХАТа 2-го. Ни в коем случае нельзя производить или записывать какой-либо производственный расход, отрываясь от фактического финансового положения театра. И если мы довольно резко записали в отношении 33 года ряд явлений, которые имели место в МХАТе 2-м, то только потому, что этот отрыв был налицо. Я полагаю, что общественность должна именно на это обратить особое внимание, потому что иначе и в следующем году МХАТ 2-й может дойти до такого печального положения, до которого он дошел в конце 33 года, когда специальным правительственным актом ему была подброшена энная сумма средств для того, чтобы обеспечить своевременную выплату зарплаты.

Здесь произносились такие шуточные слова, как «Филькина грамо-

та», «проектирование» и т.д. Эти слова могут быть адресованы к проектировке самого театра на следующий год. Я должен сказать, что при такой проектировке любой прорыв, который будет по доходной части, приведет вас к такому положению, какое было в театре во второй половине декабря. Вы знаете, как мучилась ваша дирекция и как мы изобретали всевозможные способы для того, чтобы работникам выплачивать своевременно зарплату! Отойти от прошлого очень просто нельзя, потому что если мы как следует не проанализируем этого прошлого, то мы наделаем таких же ошибок и в будущем.

Я хочу расшифровать некоторые выводы, которые мы делаем здесь в отношении финансово-хозяйственной работы театра. Я утверждаю, что не было в театре ни одного человека, который мог бы полностью сказать, что делается в финансовой части и что делается в хозяйственной части. Хозяйственная часть говорит, что меня финансовая часть не касается, а финансисты говорят о чем угодно, но только не о согласовании. А когда мы представляем смету, они протестуют – «но вы же присутствовали при согласовании?». Если бы это был анекдот, тогда бы ничего, но вся беда в том, что из этого практически получается следующее: раз так театр осваивает свое финансово-хозяйственное положение, то как выйти из этого положения? Получается какое-то гадание – попадем в план или нет? Настоящего контроля и предвидения, проведения соответствующих мероприятий с тем, чтобы в театре не было напряженного финансового положения, нет. Мы, подводя те или другие итоги, стараемся обеспечить театру нормальное финансовое и хозяйственное положение, и когда здесь предъявляются требования, то эти требования предъявляются к самим себе. Мы не будем возражать, если вы внесете целый ряд поправок; если вы скажете, что вам нужен небольшой резерв, я скажу – пожалуйста. Мы не откажемся внести ту или другую поправку.

Несколько соображений по существу тех вопросов, которые здесь обсуждались. Первый вопрос о кадрах.

Ведь если вы думаете, что 35 т. маленькая цифра, то вы глубоко ошибаетесь. Мы имели от всех театров крупные заявки, но когда мы подошли к существу самих мероприятий – а установкой, которую дало управление театрами, указывается на то, что в общем расход на кадры остается на уровне прошлого года, но должен иначе ставиться вопрос об использовании самих средств. Если вы говорите, что в прошлом году 30 т. было затрачено на кадры, – очевидно, корень зла в организации всего дела, очевидно, недостаточно эффективно, целесообразно и рационально тратились эти деньги. У нас нет точной расшифровки этой статьи, мы ее еще раз пересмотрим, уточним, и если мы переборщили, – выправим. Но если вы думаете, что сумму получаете маленькую, – вы ошибаетесь. Я могу назвать молодые оперные театры, где штат составляет 600 чел. и которые обходятся суммами, гораздо меньшими, чем ваши.

Политкампании. Вас жмут: «посылайте бригады, посылайте бригады», и мы говорим: театр должен посылать бригады, давать рабочую

силу, проводить организационную работу, но если с вас, финансовое положение которых неустойчиво, требуют денег, мы говорим: НЕТ, потому что, когда мы говорим о колхозах, мы имеем в виду не те колхозы, куда вы едете, а те культфонды, которые для обслуживания этих колхозов имеются. В противном случае, мы из госбюджетных средств будем давать деньги деревне. Это и с политической точки зрения неправильно.

В отношении постановок. Вы зря говорите, что «если даже не считать возобновление», то и тогда вам запроектировали мало. Мы подходим к каждой постановке конкретно, и если мы даем вам 65 тысяч, как и Малому театру, не добавляйте, что это бедно. (Залесский. Это 4 основные постановки, будут и добавочные.) Вы сказали: не считая крупных возобновлений, на 4 постановки этих денег мало. И правильно поставил вопрос И.Н., что будет искать и посмотрит, что получится. Вы считаете возможным тратить оборотные средства – тратьте, но с нашей стороны вопрос стоит не так, и так стоять не может, потому что вы дойдете до такого же положения, до которого дошли в 33 году.

Заработная плата. Тут говорят, что не повышали заработную плату, а истратили экономию на передвижку из группы в группу. А разве когда даете известный процент на подтягивание зарплаты внутри учреждения, разве это дается только на персональные ставки, а не идет на подтягивание выросших кадров? Конечно, идет. Мы проделали в вашем театре ту операцию, которую проделали с другими театрами. По вашему театру не учитывались те фонды экономии, которые получаются от невыхода на работу по болезни и т.д. По другим театрам этот учет был, и мы увидели, что эта сумма не такая маленькая – около 1 500 руб. в месяц. И тов. Хачатуров подтвердил, что такая экономия имеется. Эту экономию мы учитывали.

Мы не против того, чтобы дирекция сокращала штаты и подтягивала зарплату. Речь идет о 39 штатных единицах, но ваши 350 единиц на следующий год будут стоить дороже, чем в этом году 380 единиц, но когда мы пытались уяснить, какая часть средств падает на пересмотр штатных должностей, – пригласили одного квалифицированного работника и 5 неквалифицированных сократили, – мы этого не могли выяснить, потому что ваша статистика таких данных представить не могла. Поэтому со значительными коррективами смета по зарплате была проведена. Совершенно откровенно говоря, мы не должны стесняться в этих вопросах зарплаты. Мы можем откровенно говорить об установке правительства в этом году: ввиду того, что по всему народному хозяйству по фонду заработной платы был перерасход в миллиарды рублей, цены взвинтились, продукты исчезли, – было решено временно приостановить повышение заработной платы, пойдя по линии поднятия ее реального значения. Это касается всех и, в том числе, – и театров. И если мы добились от правительства некоторого увеличения заработной платы для некоторых категорий работников, это потому, что правительство учло возможность повысить известным категориям работников их оклады. За счет внутрен-

них ресурсов, которые образовались, мы могли это сделать, но на такой размах, когда мы вынуждены были планировать фонд зарплаты на 150 человек больше, чем на самом деле, – мы пойти не могли.

Последний вопрос – в отношении штатов. В вашем хозяйстве ни один руководитель не может совершенно откровенно заявить, как используется каждая единица, находящаяся в его ведении, и не может доказать, что действительно надо увеличить штаты. Я думаю, что и сам И.Н. на себя такой смелости не возьмет. Это – операция очень трудная, но нужно все-таки в вашем театре провести такой учет, чтобы, если необходимо, – усилить художественную часть и пересмотреть другие штатные должности. Такая хирургическая операция трудновата и требует некоторой смелости со стороны руководства.

Тов. ...⁹⁸. Товарищ, который сейчас говорил по поводу кадров, сказал, что многие театры представили смету, гораздо меньшую, чем МХАТ 2-й. Насколько я знаю дело, Большой театр подал эту смету, имея в виду только Институт искусств. У нас имеется не только Институт искусств, но плюс недавно только принятые товарищи, которые называются учебно-воспитательной частью, для обучения которых привлечены очень большие силы и преподавание которым никак не может быть сокращено, потому что нельзя дать две дисциплины в этом году, а две дисциплины – перенести на следующий год. Тогда не будет происходить органически целесообразного роста актеров. Вот почему, когда вы будете просматривать смету на кадры, – вам надо иметь в виду не только один Институт искусств, но и учебно-воспитательную часть.

Благонравов. Получаются две разные картины: первая часть заседания и вторая. В первой части говорилось очень много хорошего, увлекательного в том смысле, что мы начинаем новую жизнь. Действительно, эту новую жизнь мы начинаем, мы в нее верим и хотим ее устроить как можно лучше. Перешли мы ко второй части, к смете – и все остается также бесцветно и так же серо, как было и до сих пор. (Председатель. Наверно это.) Например, когда идет разговор о кадрах, не учитывается то, что вопрос о воспитании кадров ставится у нас совершенно по-новому. Работа эта начата только осенью, только четыре месяца тому назад, и на основе этих четырех месяцев – делать раскладку на весь год нельзя. Плановая часть не может входить во все нужды и чаяния данного учреждения. Что планирование есть планирование – тут ничего не поделаешь – это железный закон. Но все-таки в каких-то вещах нужно делать уступки и протягивать нам руку помощи. Я только к этому и взываю.

Что касается приходной части, то я хочу сказать, что очень хорошо, что лимит урезали с 6 т. до 4 800. Это реально. Но то, что нам в плане оставляют то же количество и утренних спектаклей, исходя из того расчета, что мы играем каждый выходной день, – это невозможно в нашем помещении, потому что это очень сильно отражается на нашем производстве. В выходной день мы имеем возможность репетировать во многих помещениях, – правда, неудовлетворительных, но все-таки мы имеем эту

возможность, а когда в выходной день идет утренник, закрывается вся работа театра и идет только спектакль.

То же самое с выездными спектаклями. У нас нет в репертуаре таких пьес, которые могли бы легко сочетаться с двумя спектаклями в один вечер, потому что интимных пьес у нас в репертуаре нет, и ставить – в каждую декаду один спектакль – это неверно.

Я взываю к помощи в отношении предоставления необходимой суммы, рассчитанной на воспитание кадров.

БЕРСЕНЕВ. У меня один существенный вопрос к И.М.[Рейнфельду]. То, что вы говорили сейчас, вы говорили очень убедительно, защищая наше финансовое положение, зная его очень хорошо, – лучше, чем кто бы то ни было. Забота о том, чтобы нам дать какой-то фонд в 100 т., который будет давать нам возможность дальше двигаться, который будет являться резервом, – нам очень хорошо понятно. Но у вас звучала одна вещь, которая до нынешнего года нам не разрешалась. Мы могли бы пойти на такую вещь: вы, скажем, нам даете 350 единиц, не считая цеха питания, – мы просили у вас 356 – тут у нас были споры; вы говорите 350, вы нам даете 350 единиц, скажем, и даете круглую цифру – 70 т. месячной зарплаты, но как мы будем распределять это внутри наших цехов и по категориям, это вам совершенно все равно. (Голос из президиума. До этого времени вы делали и все, что хотели.) Это чрезвычайно важный вопрос, потому что если вы даете нам эту сумму, я берусь с нашим аппаратом так сбалансировать, что качество нашей работы и качество наших работников не будет снижаться, но мы будем искать. Мы сейчас стоим перед таким вопросом: мы так много времени и внимания посвятили вопросу относительно Фаворского, вопросу художественного консультанта, – а штатной единицы мы до сих пор не имеем. М.П. обратился к нам с предложением взять на себя руководство совхозными театрами, правда, он прибавляет единицу, обещает дать для этого все возможности – и средства и людей, – это другое дело. Но я сейчас хочу сказать, что у нас сейчас маленький недостаток, и такую единицу, такого работника, как Фаворский, мы не можем сделать штатной единицей, штатным работником. Если вы даете нам сумму единиц и месячную твердую сумму зарплаты, тогда мы будем сбалансировать, мы должны будем изворачиваться, но это даст нам какие-то возможности как-то усилить те или другие наши участки.

ТЕРЕХОВА. Это совершенно неправильная установка, что при контроле за предприятием мы всегда смотрим плановое количество работников, утвержденных по плану, и фонд экономии – и если фонд экономии остается тот же, а количество штатных единиц уменьшается...

БЕРСЕНЕВ. Я не говорю об уменьшении, а говорю о перепланировке.

ТЕРЕХОВА. Тогда я беру свои слова обратно.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Тут кто-то из товарищей спрашивал, почему получаются две различные картины: сначала было такое удовольствие, такие теплые вещи, а сейчас начинаются уже неприятности. Это совершенно естественное положение. В творческой работе вы имеете достижения, а

здесь вы имеете почти что только одни недостатки. Работали вы как хозяева, конечно, возмутительно плохо, и поэтому здесь нельзя ждать таких речей, какие были раньше, так как вы хозяевами оказались никуда не годными. Здесь роль и дирекции, и общественных организаций очень некрасивая. Не годится так вести хозяйство. Как можно вести так хозяйство, когда вы не знали, как окончить год? Любой хозяин того или другого предприятия должен знать, чем он окончит год, а вы окончили год так, что вам потребовалась дотация в 200 т. рублей, и эта дотация была вам дана для того, чтобы кончить год, – это совершенно невозможная вещь, потому что вам нечем было выплачивать зарплату, на вас давил банк, вам закрыли текущий счет и т.д. Такое хозяйствование никуда не годится. И поэтому, если мы сейчас не говорим таких хороших слов, то только потому, что вы их не заслужили. Тут нечего на эту тему и дискутировать, потому что вопрос совершенно ясен – хозяевами вы оказались никуда не годными. (Голос с места. А Мейерхольд?) Это не ваше дело, нельзя быть таким развязным. Мейерхольд есть Мейерхольд, у него условия иные, чем у вас, и потом неизвестно, какое имеется у него положение. Я лично скажу, что они лучше хозяйствуют, чем вы.

Я думаю, что та хозяйственная неразбериха, которая была до сих пор, она и создала такое положение, что у вас не было ответственных за хозяйство лиц. Сейчас нужно было бы привлечь к уголовной ответственности кого-то, потому что мы не можем пройти мимо такого факта. Я смотрел список лиц, и оказалось, что имеется только один Быков [Байков?], которого придется привлечь к ответственности. Для меня это ясно. Но больше никого нет, потому что остальные лица все ушли, их уже нет. Так мы хозяйствовать не позволим и не можем позволить, так как иначе мы должны будем отвечать за это дело. При всем нашем хорошем к вам отношении – а мы относимся к вам очень чутко и ценим вас, – мы так вести хозяйство позволить вам не можем. Это – уголовное дело.

Что касается итогов работы театра, тут придется, конечно, дать анализ, тот анализ, о котором мы говорили, и записать пункт о том, что мы во всю ширь ставим перед дирекцией вопрос о привлечении в дальнейшем к уголовной ответственности, если такое хозяйствование будет иметь место, и о привлечении к ответственности главного бухгалтера. Это первое, что нужно сделать.

Что касается цифр на предстоящий год, тут спорный вопрос, о котором можно говорить, – это вопрос относительно кадров. Нужно будет поручить планово-финансовому сектору управления и сектору кадров этот вопрос рассмотреть в том смысле, чтобы несколько расширить ассигнования, потому что в данном театре – это верно – работа с кадрами имеет большое значение, и надо дать ему в этом отношении максимальные возможности, хотя я уверен, что те деньги, которые театр израсходовал на кадры в этом году, израсходованы неправильно: я не видел результатов этой работы и не почувствовал, чтобы эта работа велась. (Залесский. Она в сентябре только началась.) Во всяком случае, у вас эта цифра нигде не

расшифрована. По-видимому, это была незначительная работа, а деньги затрачены большие.

Что касается вопроса относительно штатов, мы даем вам 9 единиц, и вы вводите в первую очередь всех тех, о которых вы говорили, а также в порядке замены вводите новых лиц, что совершенно естественно, потому что театр обязан ежегодно пересматривать свой состав, и если ряд лиц не подает больших надежд, вы имеете возможность их заменить. Во всяком случае, те 9 единиц, которые мы даем, предоставляют вам возможность набрать тот штат людей, который вам нужен.

Мы могли бы вам дать 20 человек и добавить деньги на культурную работу, но здесь уже говорили, что разговор идет о ваших деньгах, о деньгах, которые вы зарабатываете в театре, и поэтому вопрос идет о целесообразности их использования, т.е. об обеспечении максимально нормальной работы. Если бы вы жили на дотацию, вы могли бы торговаться, но вопрос идет о ваших же деньгах, и все дело в том, как вам наиболее целесообразно эти деньги израсходовать.

Не возражая против увеличения расходов на кадры, не возражаю против снижения количества утренников. Вообще от утренников вы отказываться не можете, вы должны давать спектакли для детей, – и мы вас освободить от этого не можем. Но нужно учесть, что вам негде работать, и надо пересмотреть этот вопрос с целью некоторого снижения.

О массовых политкампаниях. Здесь я стою на твердых позициях – ни одной копейки на выезды вы тратить не должны. Вы имеете некоторые затраты в порядке шефской работы, а мы говорим о другом – о массовых политкампаниях, о выездах на посевную и т.д. Здесь затраты должны производить не вы, а соответствующие организации, которые эту работу ведут и организуют. Мы эту работу датировать не можем. На это денег Наркомпрос вам не даст.

Что касается массовой работы в самом театре, если вы докажете, что на эту работу вам не хватает некоторых сумм, – я не против несколько ее увеличить.

В дополнение к тем словам, которые мы говорили раньше, для меня несомненным является момент организационных упущений, момент плохой организации хозяйства в вашем театре. Для меня это совершенно ясно. Происходило ли это потому, что вы хозяйственные неудачники, или по другим причинам, – не хочу сейчас говорить, но как общественным вашим организациям, так и дирекции придется в первую очередь заняться налаживанием хозяйства. Если вы будете дальше жить, не зная, что вас ожидает через несколько месяцев, – театр не сможет нормально работать, все время будет находиться в нервном состоянии. Основной задачей является поэтому организация хозяйства, хозрасчета, который бы обеспечил четкую работу и ответственность определенных лиц за определенный участок.

Давайте на этом закончим наше заседание.

ТЕЗИСЫ ПО ДОКЛАДУ И.Н.БЕРСЕНЕВА О ТРЕХЛЕТНЕМ РЕПЕРТУАРНО-ТВОРЧЕСКОМ ПЛАНЕ МХТ 2⁹⁹.

[После 11 января 1934 г.]

1. Плановость построения репертуара – осознанная необходимость. Опыт предыдущих лет доказал, что не только пьесы, поступающие в портфель театра «самотеком», но и заказанные тем или иным драматургам, не обеспечивают бесперебойную работу театра и, во всяком случае, определяют репертуарные планы на один только сезон. Театр не может работать на репертуаре, построенном по случайным признакам, на репертуаре, не определяющем творческого лица и основных – принципиальных – установок театра¹⁰⁰.

2. Пройдя длинный и очень сложный путь творческих исканий за двадцать с лишним лет, МХТ 2, учитывая весь накопленный опыт, критически отнесясь к ошибкам прошлого и установив генеральную линию в своих творческих устремлениях, пришел к моменту ясного определения своей методологии – своего творческого лица. Этот момент – властно диктует и необходимость планового построения репертуара: репертуар раскрывает творческое лицо каждого театра.

3. Исходя из этих предпосылок и категорически отказываясь от случайности в выборе пьес и от необходимости жить в репертуарном отношении от сезона к сезону, МХТ 2 делает опыт создания 3-летнего репертуарно-творческого плана. Такой план имеет такие несомненные преимущества, как:

а) Полная обеспеченность репертуарного портфеля на три года, что дает возможность в силу разных производственных условий свободно комбинировать репертуарные планы, давая разные варианты из общего трехлетнего плана.

б) Трехлетний план раскрывает творческие установки и определяет генеральную линию театра, выражающуюся в основном в репертуаре, построенном на звучании высокой комедии и трагедии.

в) Трехлетний план обеспечивает планомерную загруженность творческих работников театра как по линии исполнительской, так и по линии режиссерской. Каждый творческий работник театра уясняет свою рабочую «трехлетку». Это, в свою очередь, создает здоровую творческую атмосферу в театре¹⁰¹.

г) Трехлетний план позволяет вести постановочную работу в нормальных темпах, не форсируя выпуск премьер, давая возможность заранее и исподволь подготавливать пьесы, входящие в план не одного только сезона¹⁰².

д) Трехлетний план, не устанавливая на три года вперед законченную тематику пьес современного репертуара, все же дает возможность заранее определить основные проблемы, которые хотел бы театр вскрывать в современной драматургии.

Так МХТ 2 определяет генеральную тему для пьес современных драматургов – «Новый человек в новом мире»¹⁰³.

е) Трехлетний план позволяет в той части репертуара, которая посвящена классике, сделать отбор наиболее ценного из всего наследия прошлого, критически его осваивая.

МХТ 2 для создания трехлетнего плана организовал особую комиссию, в состав которой вошли не только работники театра, но и приглашенные высококвалифицированные специалисты в области литературы и театроведения. Комиссия пересмотрела наследие классиков и произвела отбор из мировых произведений, с особым вниманием останавливаясь на пьесах мало или совершенно не известных в русском театре. Кроме того, Комиссия установила разделы, по которым будет строиться план. Эти разделы составляют: пьесы историко-революционной тематики, пьесы для юных зрителей (утренники для молодежи), пьесы, отмечающие тот или иной юбилей или литературную театральную дату (семидесятипятилетие со дня рождения А.П.Чехова, столетие со дня смерти А.С.Пушкина, трехсотлетие со дня рождения Лопе де Вега и проч.).

В настоящее время Комиссия заканчивает свою работу, отбирая из большого списка намеченных пьес те произведения, которые отвечают основным установкам театра и дают полную возможность заранее установить их режиссуру и исполнителей. Каждая включенная в трехлетний репертуарный план пьеса уже теперь получит своего режиссера, который начнет предварительную работу. Пьесы, включенные в трехлетний план, будут вообще всесторонне изучены творческим активом театра. Они составят темы для творческих дискуссий, выставок и широко развернутой вокруг них методологической и научной работы¹⁰⁴.

МХТ 2 и ТРЕХЛЕТНИЙ РЕПЕРТУАР¹⁰⁵.

Тезисы по докладу Виктора Феофановича Залесского

Сезон 1933/34 г.

[После 11 января 1934 г.]

Что такое репертуар? Это то, что определяет идеологическое и художественное лицо театра, на основе чего строится специфика данного театрального организма, то, что является основной отправной точкой выражения образной формы изображения действительности и выражения идеи.

По репертуару можно судить об основных идейных и художественных устремлениях театра. Это его идеологически-художественный паспорт. Естественно, что, определяя репертуарные вехи на такой продолжительный срок, как трехлетие, вернее, четырехлетие (считая и 1934 г.), театр не может не остановиться на изложении своего художественного credo на сегодняшний день, театр должен определить свои идеологически-творческие устремления, ибо только тогда станет *ясной идейная мотивация будущего репертуара, его творческая принципиальность*.

Московский Художественный театр 2-й – МХТ 2, – созданный системой субъективно-психологического театра, впитавшей в себя идеалистические настроения части российской интеллигенции как предреволюционного периода, так и первых лет Октябрьской Революции, прошел

долгий и бурный путь творческих и идеологических исканий, ознаменованных и удачами, и поражениями. На этом пути он искал точек соприкосновения с окружающей действительностью, уходил от нее и снова вплотную приближался к ней, порою легко, порою с большими колебаниями и отклонениями.

Вооруженные лучшими традициями и завоеваниями субъективно-психологического театра, предъявляя самые строгие требования к своей художественной работе, стремясь к полноценному художественному выражению образа, используя методику работы над образом, усвоенную от системы Станиславского, мы в своем движении к революции часто несли груз идеологических ошибок и мелкобуржуазных колебаний. Но мы никогда не задавались целью механического приспособления к действительности, понимая, какое огромное и ответственное дело берем на себя, *становясь театром революции, театром широких пролетарских масс.*

На этом пути движения МХТ 2 постепенно освобождался от груза ошибок идеалистического субъективно-психологического театра. Главными препятствиями были: переоценка роли интуиции («Секрет настоящего творчества в доверии к подсознанию, которое само реагирует от сущности». *Е.Вахтангов*), средневековое представление об искусстве (искусство – особая миссия), общечеловеческий гуманизм, этический объективизм («Нет врагов и порочных людей – есть только несчастные». *Сулержицкий*), теория оправдания образа (художественный объективизм). В основном все эти ошибки давно пройденный этап, останавливаться на котором, однако, необходимо, определяя то, что на сегодняшний день является для нас принципиальным и за что мы несем ответственность.

МХТ 2 на нынешнем своем этапе рассматривает себя как театр *«реалистический»*, как по своему содержанию, так и по методу выражения и обработки сценического образа (актера, спектакля), стремящийся реалистичность своей сущности наполнить *социалистическим* качеством. Поэтому мы стоим за грандиозность, политически-философскую наполненность тематики репертуара, за активно творческое отношение к изображаемому.

Если раньше, ставя ту или иную пьесу, мы задавались вопросом: для чего – и отвечали: для оправдания человека с точки зрения общечеловеческого гуманизма, то теперь мы отвечаем так: театральное оправдание (утверждение) сценического образа и спектакля с точки зрения идеологических заданий современности, с точки зрения утверждения нового человека, человека социалистического общества. Все художественные достижения творческого опыта театра, накопленные за 20 лет нашей историей и очищенные от идеалистических обоснований и субъективного произвола, – на службу революции. Мы отвергаем идеологический субъективизм как метод создания сценического образа, мы отрицаем натурализм, примитивный бытовизм как стилевое построение сценического образа. Наше понятие о сущности образа исходит из идейной целостности драматургического материала, из активного к нему отношения, из внутрен-

ней социальной наполненности, из яркости сценического его выражения. Глубина философской, политической трактовки плюс яркость театрального выражения.

Трактуя тему произведения, создавая из образов драматурга сценические образы, МХТ 2 не рассматривает внутренний мир человека изолированным от окружающей действительности. Нет, природу образа он стремится передать в движении, в глубоком опосредовании действительности. Только на этом пути возможно создание значительных сценических характеров, вскрытие подлинной философской глубины произведения. Здесь уместно применение формулы: мысль – образ – мысль, здесь будет подлинное взаимодействие драматурга – театра – зрителя.

Оставляя в стороне вопросы методологии построения образа, компоненты стиливого построения, укажем только, что основным тезисом методологии построения спектакля является: *средствами внутреннего и внешнего выражения образа, свойственными только нашему театру, должен быть создан каждый спектакль*. Причем сущность этого целого должна слагаться как из стиливых компонентов самого театра, так и из своеобразия драматургического материала.

Все эти предпосылки необходимы, чтобы понять принцип построения репертуара и отношения к тематике.

МХТ 2 сейчас находится в той стадии зрелого развития, когда на него как на один из ведущих театров Республики падает огромная политическая и художественная ответственность перед всем советским театром, перед партией и всей страной.

Составляя трехлетний план, мы не можем не учитывать те растущие культурные потребности, которые возникают у многомиллионных масс советского пролетариата и колхозного крестьянства, мы не можем не поставить в основу угла задачи культурной революции, предъявляющие с каждым годом повышенные требования советскому искусству и в частности советскому театру. В этих условиях мы рассматриваем театр как могучую трибуну политического воздействия и воспитания масс, как острое оружие культурной революции.

Построить план трехлетнего репертуара, это не значит наметить темы и пьесы (классические) по принципу – что моя душа хочет. В этом случае задача ограничилась бы простым и неизбежно механическим перечислением тем и пьес. Задача построения репертуара есть прежде всего решение вопроса об идейно-творческом лице театра, определение его художественных путей, его жанрового признака (специфики).

Основываясь на опыте, исходя из характера творческих особенностей коллектива, мы полагаем, что не любая пьеса может быть поставлена на сцене нашего театра, не любая тема может прозвучать в нашем спектакле. Здесь будет уместно остановиться на том, что мы подразумеваем под жанровыми особенностями нашего репертуара. Их три. Комедия, историческая драма, трагедия. Наиболее это легко выявить на репертуаре классических пьес. Комедии Шекспира, комедии «елизаветинцев», комедии

испанского театра, трагедии Шекспира, Шиллера, комедии острой интриги французского театра. Историческая трагедия или драма (Пушкин, А.К.Толстой). Вот что занимает театр в жанрах. Правда, мы не зарекаемся от постановки пьес театра Островского. Но совершенно естественно, что «технологическая» обработка пьес этой драматургии не будет в плане ни психологически-натуралистического театра, ни в плане реалистически-бытового театра.

Понятно, такого жанрового размежевания в пьесах советской драматургии быть не может по многим причинам. Хотя бы по той причине, что советская драматургия не дает еще такого богатого «ассортимента» жанров и в ней нас интересует прежде всего значительность темы и качество ее драматического выражения.

В области советской драматургии мы определяем основные темы и основное наше принципиальное отношение к ним. Нас, как театр, волнует основная и ведущая тема – тема утверждения нового, рождающегося человека, человека социалистического общества.

20 лет назад наш театр (тогда Первая студия) идеалистически утверждал человека вообще, человека с большой буквой [так!]. Сейчас наш театр – идейно перевооруженный и ежедневно перевооружающийся в практике активного участия в жизни нашей страны – хочет всеми компонентами своего зрелого мастерства утверждать человека-борца, человека – строителя социалистического общества. Мы хорошо понимаем, что советский театр активно отражает действительность во времени и пространстве, и мы хотим утверждать эту действительность в живом действии, средствами и силами нашего художественного целого. В центре этой действительности – живой, активный, классово направленный человек. Ему наше внимание, мастерство и любовь.

Эта генеральная тема нашего театра должна быть выражена в драматических образцах большого мастерства – жизнерадостно, просто, ясно, умно, талантливо. Мы полагаем, что все эти качества присущи лучшим произведениям советской драматургии. К этому направлено и наше творческое устремление.

Мы хотим увидеть в этой теме победу мужественного, героического, наиболее человеческого человека. Мы хотим увидеть гибель честолюбцев, эгоистов, негодяев, приспособленцев, стяжателей – всего того, что в избытке создавало классовое общество. В этой борьбе мы хотим утвердить возвышенное, подлинно человеческое над подлым и низменным. А это возможно только в социалистическом обществе.

Эта тема может получить свое выражение через другие темы – любовь, право на равнодушие, проблема жизни и смерти, зависти, ревности и т.д. и т.п. Все эти темы, составляющие сами по себе «вечные» темы, общечеловеческие проблемы, сейчас приобретают иное содержание и проверяются одной грандиозной темой – темой создания нового общества и утверждения нового человека. В этой линии мы ждем пьес от драматургов Олеси, Славина, Финна, Афиногенова, Киришона и всех тех, кого творчески волнует эта тема.

Переходя к классическим произведениям, мы должны обосновать то, что нас интересует в тех пьесах, которые мы уже включили в трехлетний репертуар 1935–1937 гг.

В трехлетний репертуар мы включаем имена Шекспира, Пушкина, Шиллера, Флетчера, Лопе де Вега, Скриба. Писатели различных эпох и социальных групп, писатели, по-разному отразившие в своих произведениях действительность, с разной силой проникновения в суть явлений. И наш метод прочтения классиков заключается не в произвольном дописывании и переписывании литературного материала, не в своеобразной «вивисекции» драматурга прошлого и, наконец, не в традиционном реставраторстве. Раскрытие темы и прочтение текста должно исходить из расшифровки социально-политического зерна классического произведения, из нашего собственного отношения к материалу, продиктованного передовой теорией понимания любой конкретно-исторической действительности. Мы принципиально против произвола, становящегося нередко принципом отношения к классическому наследию. Мы за такое прочтение произведения, которое дает новую жизнь, смысл и звучание великим творениям. Поэтому нам важно не внешнее, а внутреннее, то, что подчас не ясно было самому драматургу, то, что было скрыто и заглушено традицией, комментаторами и присяжными истолкователями. С этой точки зрения мы стремимся подойти к Шекспиру, Шиллеру, Пушкину, Лопе де Вега, Флетчеру.

Включая в репертуар 1935–1937 гг. два произведения В.Шекспира «Ричард III» и «Много шума из ничего», мы сразу устанавливаем к этому материалу свое отношение.

Тема трагедии «Ричард III», тема, не раз звучавшая в трагедиях Шекспира. Однако нам кажется, что до настоящего времени эта тема не получила своего сценического выражения. Театры и исполнители главной роли Ричарда не могли проникнуть за внешнюю ткань событий трагедии, не могли выделить основное в тексте, не могли осмыслить события пьесы с событиями подлинной исторической действительности. Они подходили к пьесе с точки зрения «вечных» тем, постоянных общечеловеческих характеров, попадая тем самым в идейный плен всяких Гервинусов и Брандесов; мы считаем такое прочтение текста трагедии принципиально неверным и просто ненужным. Почему? Да потому, что подобный подход не раскрывает противоречий автора, не очищает подлинное «зерно» от всякой наносной шелухи, не делает верного политического акцента интереснейшей фигуры Ричарда.

В трагедии имеется немало внутренних противоречий, понять которые можно, лишь поняв место и роль самого Шекспира в эпохе. Шекспир внешне как будто дискредитирует героя, но внутренне – при глубоком прочтении текста – вы невольно ощущаете глубокую симпатию автора к герою. Он рисует его пылким любовником, дальновидным политиком, порою великодушным и щедрым другом, безумно храбрым воином. Он чувствует его превосходство над всеми его врагами, которых он внутренне презирает. Но враги Ричарда – сторонники ныне царствующего дома

Тюдоров, и само название пьесы уже как бы призвано завуалировать симпатии автора. Она (пьеса) называется «Трагедия о короле Ричарде Третьем, содержащая его предательские ковы против его брата Кларенса, жалости достойное убиение его невинных племянников, его тиранический захват престола, со всем течением его отвратительной жизни и вполне заслуженной смертью».

Название сразу опорочивает героя трагедии. Дальше в ряде монологов Ричард, говоря о себе, расписывается в своих пороках и негодяйстве. Но как не органичны эти места, как они противоречат общему впечатлению от могучей фигуры нового Протея!

Весь смысл постановки должен быть направлен на установление подлинного отношения Шекспира к своему герою. Если мы учтем те материалы, которыми пользовался составитель исторической хроники Голиншед, исторические записи Гукера, Стоу, Фэбьяна, Галла и др., то наше предположение о подлинном образе Ричарда еще более утвердится. В этих хроникальных записях Ричард, герцог Глостерский, является храбрым и бескорыстным сторонником Йоркского дома. В этих записях нет и намека на его внешнее уродство и безобразие, если не считать одного замечания, что он был коротколицым. Есть ли у театра основания фиксировать внешнее уродство Ричарда и делать его почти стариком? Нет! Нет и потому, что внутренне это не звучит, и потому, что нет вообще основания дискриминировать эту фигуру с точки зрения Тюдоровской династии. Ведь и погиб Ричард в Босворской битве 33 лет от роду (в 1485 году).

Так кем же был в действительности Ричард, которому Шекспир отдал свои симпатии и которому посвятил 1128 стихов? Ричард поздно пришел на историческую сцену. Война Алой и Белой розы кончилась компромиссом. Жертвой этого компромисса стал Ричард. Ричард – фигура волевого человека, борющегося за власть, за политические цели классовой группы. Да, он узурпатор власти, он коварен, жесток. Но с кем? С ничтожествами, пытавшимися с ним бороться за власть?

В шекспировских исторических трагедиях мы не раз встречаем идею, что тот, кто посягнет на законные права властелина, поражается смертью. Такова мысль в «Короле Джоне», «Макбете», «Юлии Цезаре», такова мысль финала «Ричарда III». Но не надо забывать, что Шекспир был приверженцем аристократии и идеи монархизма (которая одновременно нужна была и развивающемуся капитализму).

Фигура Ричарда трагична. Эта фигура, предсказывающая гибель тех, кто запоздает появиться на исторической сцене. Это образ идущего ко дну «вождя-узурпатора». С этим новым отношением к образу Шекспира только и можно правильно прочесть великую трагедию. Театр не насилует автора, он только освобождает его от дани современности.

Современником Шекспира являлся Джон Флетчер (его пьесе «Испанский священник» МХТ 2 ставит в 1934 году). Этот драматург, так же как Бен Джонсон, Бомонт, Хейвуд, Тернер, Деккер, мало известен советскому зрителю. А между тем творчество всей этой плеяды «ели-

заветинцев» дает интереснейший познавательный материал. Ибо в этой драматургии буржуазия, подготавливая свою революцию, впервые интенсивно выступает в искусстве. Творчество Джона Флетчера насквозь демократично, антифеодално по своим устремлениям, ярко, солнечно, и эти черты позволяют создавать яркие комедийные спектакли, которые так нужны советскому зрителю.

МХТ 2 включает в свой трехлетний план совершенно не известную в России пьесу Флетчера «Укрощение укротителя», тематически переключаящуюся с пьесой Шекспира «Укрощение строптивой». Пьеса будет переведена на русский язык. Ее содержание примерно таково. Петруччо, овдовев, приехал в Англию жениться на местной красавице. Он влюбился и заставил себя любить, но его попытки подчинить свою жену итальянской дисциплине терпят крах в Лондоне. Молодая, проведая о его обращении со своей предшественницей, запирается в спальне, и Петруччо подписывает договор, где предусматриваются права и обязанности супругов. Явно не выгодный для себя контракт он вовсе не намерен исполнять, но жена настаивает на буквальном применении текста. После ряда попыток запугать и перехитрить жену, Петруччо решает ее разжалобить и, распустив весть о собственной смерти, устраивает себе похороны. Он успевает обмануть всех, кроме жены, которая произносит такую надгробную речь, что притворщик выскакивает из гроба, желая ее опровергнуть. Он признает себя победленным, и супруги обзываются в дальнейшем существовать в браке на равных правах, не стремясь к главенству в доме.

В творчестве Джона Флетчера нет ни религиозного квакерства пуритан, ни слащавого моралите. В нем много от подлинного жизненного оптимизма, от фламандизма. Оно по своему стилю реалистично.

Второй трагедией, привлечшей внимание театра, является «Заговор Фиеско в Генуе» Шиллера. Здесь необходимо сказать о своем отношении к этой пьесе. «Заговор Фиеско в Генуе» назван автором «республиканской трагедией». В этой пьесе Шиллер так, как, быть может, нигде больше, приближается к Шекспиру, к шекспировским характерам. И это делает пьесу особенно привлекательной театру. Эта политическая трагедия выражает политические устремления раннего Шиллера и пропитана духом демократизма и революционных настроений эпохи, в которой создавалась пьеса. Богатый ролевой материал, острота интриги, идейность пьесы позволяют создать спектакль большого звучания.

Среди драматургов испанского театра обращает внимание великий Лопе де Вега, автор 2 000 произведений. Лопе де Вега писал в ту пору, когда в Испании главенствовал абсолютизм. На творчестве этого автора, так же как и на творчестве другого великого испанского драматурга Кальдерона, сказались политические идеалы эпохи. Но все-таки среди его произведений есть поистине перлы («Овечий источник», «Собака садовника»). Театр останавливает свое внимание на последней пьесе, которую он и предполагает осуществить в юбилейную дату рождения этого драматурга.

В число пьес трехлетнего репертуара театр включает пьесу Скриба, великого мастера сценической интриги, «Лестница славы», разоблачающую пути создания карьеры в буржуазном обществе, и две инсценировки: Золя «Накипь» и Ч.Диккенса...¹⁰⁶. Ибо эти произведения дают также критику буржуазного общества, пусть не полную, не последовательную, но в пределах политических устремлений авторов достаточно реальную и суровую. Пьеса Диккенса будет предназначена для молодого зрителя. Наш план был бы не полным, если бы мы не остановились на дате 100-летия смерти великого Пушкина. Театр принципиально оставляет место для спектакля пушкинской темы и останавливает свое внимание на «Пиковой даме» как материале спектакля¹⁰⁷.

Мы уверены, что нынешний художественный этап театра, его культура, активное участие в борьбе за социалистическое общество обеспечат выполнение намеченного плана и дадут советскому театру новые культурные ценности.

Приложение.

Репертуар 1935–1937 года

1935 год:

1. А.П.Чехов. «В овраге»
2. Островский. «Последняя жертва».
3. Современная пьеса.
4. Шиллер. «Заговор Фиеско».
5. Современная пьеса¹⁰⁸.

1936 год:

1. Современная пьеса.
2. Шекспир. «Ричард III».
3. Современная пьеса.
4. Лопе де Вега. «Собака садовника».
5. Современная пьеса.
6. Скриб. «Лестница славы».

1937 год:

1. Пушкинский спектакль.
2. Современная пьеса.
3. Флетчер. «Укрощение укротителя».
4. Современная пьеса.
5. Шекспир. «Много шума из ничего».
6. Золя. «Накипь».

Постановление УТЗП по итогам работы МХТ 2-го за 1933 г. и производственно-финансовому плану на 1934 год¹⁰⁹.

9 МАРТА 1934 г.

I. Художественно-творческая работа и репертуарный план театра.

1. Констатировать, что МХТ 2-й в результате выполнения производственного плана на 1933 год добился высоких качественных показателей. Театр добился большого производственного подъема, сплоченно-

сти всего творческого коллектива, повышения чувства ответственности коллектива за качество репертуара и спектакля, преодоления внутренней замкнутости, пессимистических настроений, торжества жизнеутверждающей комедийной линии в своих творческих стремлениях. Вершиной творческих достижений театра следует признать возобновление «Двенадцатой ночи» Шекспира, являющейся образцом спектакля предельной четкости формы и высокой комедийной жизнерадостности.

2. Выполнение плана за 1933 год признать удовлетворительным.

3. Утвердить следующий репертуарный план на 1934 год: «Последняя жертва» Островского в постановке Берсенева и Чебана, «Испанский священник» Флетчера в постановке Бирман и Хачатурова, советская пьеса из лучших комедий, представленных на конкурс Совнаркома, «Комик XVII столетия» Островского в постановке Ермилова и Гурова (молодежный спектакль), «Хорошая жизнь» Амаглобели в постановке Азарина и Норда.

4. Отметить значение для определенных творческих путей театра работы комиссии по составлению трехлетнего репертуарно-тематического плана театра.

5. Признать работу с кадрами по их идейно-творческому перевооружению и учебно-воспитательную работу с молодежью неудовлетворительной и предложить Дирекции представить Управлению трехлетний план подготовки кадров.

6. Предложить Дирекции поставить на обсуждение Художественно-го Сопровождения вопрос о возобновлении «Дела» Сухова-Кобылина и «Заката» Бабея.

7. Признавая постановку работы со зрителем более удовлетворительной, чем в предыдущем году, отметить недостаточность темпов и освоения всех главных форм этой работы.

II. Экономические показатели и приходно-расходная часть плана.

А. Итоги 1933 года по финансово-хозяйственной деятельности театра.

1. Констатировать, что:

а) Несмотря на проведенное НКПросом и НКФинком значительное снижение первоначально установленного плана по доходной части и увеличения расходной, что привело к установлению плановой прибыли в сумме 125.1 т.р. (против 453.5 т.р. по первоначальному плану) план театра за 1933 год выполнен с прорывом в сумме свыше 70 000 р. (прорыв по доходной части – 27 000 р., перерасход в 45 000 руб.).

б) Дирекцией театра не были приняты своевременно надлежащие меры по сокращению расходной части, а наоборот, допущен перерасход без разрешения УТЗП Наркомпроса. Такие действия считать особо недопустимыми в условиях финансового перенапряжения театра, вызванного отсутствием оборотных средств, значительной задолженностью и прорывом по доходной части. Следует отметить, что полученная экономия от сокращения штатов была Дирекцией полностью использована на повы-

шение зарплаты и пересмотр штатных должностей сверх утвержденного размера повышения зарплаты.

в) Изложенному в значительной степени соответствовало неудовлетворительное состояние финансово-хозяйственного руководства театра и наблюдавшийся в течение всего года разрыв в работе отдельных частей театра (т.к. отрыв хозяйственной части от финансовой, неосведомленность бывших руководителей этих частей о фактическом состоянии фин. хозяйства театра, отсутствие единого оперативного руководства этими частями и т.п.).

2. На основе изложенного обязать обновленную дирекцию театра принять решительные меры к упорядочению финансово-хозяйственной работы; усилить планово-финансовую дисциплину во всех звеньях т-ра, ликвидировать организационный и оперативный разрыв между отдельными частями т-ра.

Предупредить Дирекцию Т-ра, что за невыполнение плана 1934 года и нарушение планово-финансовой дисциплины руководители театра будут привлечены к ответственности.

3. Поручить Сектору Гостеатров и Планфинсектору УТЗП НКП усилить контроль и наблюдение за хозяйственно-финансовой деятельностью.

Б. Экономические показатели и доходная часть плана на 1934 г.

1. Принять длительность сезона в проектировке театра, т.е. 10,5 месяцев (9,5 месяцев на стационаре и 1,0 – в гастролях).

2. Количество утренних спектаклей на стационаре установить в 32 (вместо 28-ми по плану т-ра). Сбор по утренним спектаклям принять в проектировке т-ра – 2 500 р., в связи с чем доход по этой статье установить в 80 000 р. (вместо 70 000 р. по плану т-ра).

3. Количество вечерних спектаклей на стационаре принять в проектировке т-ра – 286 (в т.ч. 2 бесплатных), из них открытых – 85, целевых 133, абонементных – 47 и студенческих 19.

4. Лимит сборов по вечерним спектаклям установить:

а) целевым – 5 900 р.

б) абонементн. и студенч. – 5 600 р.

в) открытым – 4 870 р., исходя из 80% посещаемости при 70% льготных мест со скидкой в 16,7% и учитывая 25% поправочного коэффициента на стоимость оставшихся по кассе мест. Признавая, что расценка мест, установленная Дирекцией Театра без санкции УТЗП, является, как показало истекшее полугодие, несколько завышенной, предложить Дирекции, учтя опыт исполнения плана за первое полугодие 1934 г., войти в случае выяснившейся необходимости с предложением об изменении расценки мест в УТЗП – в целях соответствующего изменения плана.

5. На основании изложенного принять доход по вечерним спектаклям:

а) целевым – 784 700 р. (в проектировке театра).

б) абонементным и студенческим – 369 600 р. (по плану).

в) открытым – 413 950 рубл. вместо 510 000 по плану театра.

6. Количество выездных спектаклей установить в 20 вместо 10 по проектировке театра с лимитом сбора в 2 000 рубл. (по проектировке театра), в связи с чем доход по этой статье принять в 40 000 рубл. вместо 20 000 р. по плану театра.

7. Число гастрольный спектаклей – 30, лимит по ним – 5 000 р. и общий доход – 150 000 р. принять в проектировке театра.

8. Прочие доходы принять в 40 000 р. (по плану театра).

9. Итого доходную часть театра принять в 1 878 250 руб. вместо 1 944 300 р. по плану театра, т.е. со снижением на 66 050 р.

10. Поставить перед дирекцией т-ра как плановое задание на 34 г. реализовать не менее 120 постоянных мест для ударников.

V. Расходная часть.

1. Установить штат театра (без столовой и буфета) в 350 шт. един. вместо определенных по плану 1934 г. 380 шт. единиц и испрашиваемых театром 356 шт. единиц и против фактически имеющих на 1/1-34 г. 347 ед., учитывая, что 3 шт. един. являются незамещенными временно.

2. Установить на 1934 г. фонд основной зарплаты в 840 000, т.е. в м-ц 70 000 руб. против фактического декабрьского фонда в 68.6 т.р., учитывая необходимость прибавки в 0.7 т.р. в результате произведенного УТЗП изменения личного состава руководства т-ра и наличие 3-х случайно вакантных штатных должностей.

Предложить Дирекции представить на утверждение УТЗП в 10-дневный срок штатное расписание театра на 350 шт. единиц и 70 000 рублей.

Указать Дирекции театра, что приглашение необходимых работников должно производиться за счет пересмотра наличного штата.

3. Дополнительную зарплату принять в проектировке театра 31 704 р., в том числе разовые и т.д. 18 664 р. и на декретные дни – 13 040 рубл.

4. В соответствии с указанным выше фондом зарплаты принять начисление на зарплату 121 136 рубл., в том числе 93 702 р. соцстрах и 17 434 р. местком (вместо 133 736 р. по плану театра).

5. Расходы на медпомощь принять в проектировке театра в 4 000 р.

6. Расходы на спецодежду принять в 6 000 р. вместо 8 000 р. по плану театра, исходя из представленного дирекцией расчета потребность в прозодежде на 1934 г. – согласно колдоговора.

7. Расход на 4 новых постановки принять в 200 000 р. вместо 220 000 р. по плану театра.

Установить 6 000 р. расхода на заказ пьес по неосуществленным постановкам.

8. Текущие постановочные расходы установить в 254 918 р. вместо 265 576 р. по заявке театра, в том числе:

а) на ремонт текущих постановок – 16 360 р. (в проектировке т-ра).

б) на вечеровой расход – 90 000 р. (вместо 94 660 по плану театра).

в) авторский гонорар – 104 058 р. (в проектировке т-ра).

г) на афиши и публикации – 20 000 р. (согласно заявки т-ра) и на культработу и муз. выставку – 20 000 р. (вместо 26 000 р. по плану т-ра), обязав Дирекцию значительно улучшить информацию организованного зрителя, наладить выпуск специальных программ и т.п. и т.д.

9. Хозрасходы принять на уровне прошлого года в 107 200 р. против заявки т-ра на 147 200 р. Считая недопустимо низкой температуру в т-ре, возбудить от УТЗП ходатайство перед топливными организациями об отпуске дров в большем количестве, предложить Дирекции принять все меры к реализации настоящего постановления. В случае удовлетворения ходатайства – пересмотреть назначение по статье на отопление.

10. Независимые расходы установить в 21 000 р. (в т. ч. 10 000 рубл. – судебные издержки) вместо 30 000 по заявке театра.

11. Оплату процентов по кредитам принять в проектировке театра – в 5 000 р.

12. Расходы по распространению билетов через ЦТК установить в 42 000 рубл. вместо 45 000 р. по плану театра.

13. Фонд премирования установить в 6 500 р. вместо 7 160 р. по плану театра.

14. Расходы по выездным спектаклям принять в 16 000 рублей. Предложить Дирекции до 1/II-34 г. представить на утверждение УТЗП подробный расчет расходов на выездные спектакли, а также расчет переработки¹¹⁰.

15. Расходы по политкампаниям принять в сумме 15 000 р. вместо 25 000 р. по плану т-ра, исходя из того, что эти расходы в основном должны идти за счет заинтересованных организаций.

16. Расходы на удешевление питания исключить, ввиду того, что эти мероприятия учтены планом столовой и буфета.

17. Ориентировочные расходы на гастроли принять в 80 000 р. Предложить Дирекции не позднее 1/II-34 г. представить уточненную смету¹¹¹.

18. Установить расходы на кадры в 60 000 р. (вместо 87 000 р. по плану т-ра), обязав Дирекцию пересмотреть их с точки зрения эффективности и представить не позже 20/II УТЗП (Сектор кадров) на утверждение подробный план мероприятий и смету.

19. Итого расходную часть театра принять в сумме 1 806 458 р. против 2 030 380 рублей по заявке театра, т.е. с снижением на 248 930 р.

20. В соответствии с изложенным выше прибыль театра определить в 71 792 рублей вместо 2 132 р. по его проектировке.

Г. Столовая и буфет.

1. Ориентировочно доход и расход по столовой и буфету принять, согласно заявки театра в 545 000 р., в том числе фонд зарплаты на 36 шт. един. 57,5 т.р. (55,9 т.р. основной зарплаты и 1,6 т.р. дополнительно).

Д. О переработке плана.

1. Обязать Дирекцию представить в УТЗП:

а) не позже 25/I переработанный производственно-финансовый план т-ра на 1934 г. в квартальном разрезе, составленный в соответствии с наст. постановлением.

б) не позже 17/I – директивный баланс и финплан на 1934 г.
в) не позже 15/III-1934 г. фонд зарплаты в месячном разрезе по установленной форме.

Начальник УТЗП /подпись/ /Аркадьев/

Зав. Сект. Гостеатров /подпись/

Зам зав План.-фин. Сектором /подпись/

С подлинным верно: секретарь Дирекции *М.Строкина*

СПРАВКА О ХОДЕ ВЫПОЛНЕНИЯ РЕПЕРТУАРНОГО ПЛАНА МХАТ 2-ГО В СЕЗОН 1933/34 г.¹¹².

[Лето 1934 г.]

РЕПЕРТУАР

Репертуарный план, выработанный Художественной Коллегией и утвержденный Дирекцией, был выполнен Театром полностью.

В сентябре начались репетиции пьесы Ал. Афиногенова «Ложь», готовящейся в двух составах исполнителей. Работы были доведены до первых генеральных репетиций. Было изготовлено и оформление (художник В.А.Фаворский). Художественное руководство, после просмотра первой генеральной репетиции, вынесло постановление, констатирующее возможность показа пьесы особой комиссией, которая, как предполагалось, будет решать вопрос о допустимости спектакля. Но работы над «Ложью» на этом этапе прервались: пьеса выпала из репертуара. Так как предполагалось, что «Ложь» будет выпущена в декабре 1933 года, то перед театром возник срочный вопрос о немедленной перестановке календарных сроков в намеченном плане премьер. «Двенадцатая ночь» Шекспира, которая должна была идти лишь в январе 1934 года (новая режиссерская редакция этого старого спектакля потребовала значительного количества репетиций) вошла в репертуарный план 1933 года и была сыграна 26 декабря 1933 года.

Выполняя постановление художественного руководства о пересмотре старых постановок, режиссеры спектакля «Смерть Иоанна Грозного» получили задание проработать вместе с Литературной частью новый план, раскрывающий трагедию А.К.Толстого в верном историко-социальном звучании. Вместе с тем было решено создать и новое декорационное оформление. В спектакль был введен ряд новых исполнителей ответственных ролей, и работа над пьесой оказалась гораздо более сложной и ответственной, чем это предполагалось. Премьера «Смерти Грозного» состоялась 27 марта 1934 года.

Параллельно с подготовкой «Смерти Грозного» шли репетиции двух современных пьес: «Часовщик и курица» И.Кочерги и «Хорошая жизнь» С.Амаглобели. «Часовщик и курица» была сыграна 12-го мая¹¹³, а премьера «Хорошая жизнь» состоялась во время гастрольной поездки Театра в Киеве, после просмотра ее Реперткомом в Москве 30-го мая 1934 года.

Таким образом, репертуар второй половины 33-го и первой половины 1934-го гг. сложился из двух классических и двух современных пьес.

Одновременно с работой над основным репертуаром сезона Театр готовил спектакль для молодежных кадров «Комик XVII столетия» А.Н.Островского с интермедиями В.В.Каменского и спектакль, отмечающий юбилейные чеховские даты, – «В овраге» Юр.Соболева по мотивам рассказов Чехова из деревенской жизни. Обе эти работы были просмотрены художественным руководством, одобрены и включены в репертуарный план сезона 34/35 года. «Комик XVII столетия» составит спектакль для юношества и будет дан в конце ноября, в начале декабря 34 г. Выпуск «В овраге» приурочен к 75-летию со дня рождения А.П.Чехова – 30 января 1935 г.

Художественное руководство, озабоченное не только выполнением плана нового репертуара, но и подготовительной работой по репертуару следующего сезона, постановило, несмотря на полную нагруженность труппы, репетировавшей одновременно четыре сложных постановки, вести предварительную работу и над «Последней жертвой» Островского и «Испанским священником» Дж.Флетчера. Для обеих пьес были заказаны макеты, принятые Дирекцией. «Последняя жертва» находится в стадии «застольного периода», «Испанский священник» частично репетируется.

Этот большой производственный план имел ту положительную сторону, что он дал возможность равномерно нагрузить творческой работой каждого из членов труппы. Нельзя не отметить, что это необычно для МХТ 2 количество новых постановок заставило использовать и все режиссерские кадры Театра, так, И.Н.Берсенева и А.И.Чебан ставили «Ложь» и готовили «Последнюю жертву», С.В.Гиацинтова и В.В.Готовцев возобновили «Двенадцатую ночь», В.Н.Татаринова и А.И.Чебан «Смерть Грозного», И.Н.Берсенева и С.Г.Бирмана ставили «Часовщик и курица», Л.И.Дейкун «В овраге», А.М.Азарин и Б.Н.Норд «Хорошую жизнь», С.Г.Бирман готовила «Испанского священника», П.Д.Ермилов и Е.А.Гуров дебютировали как молодые режиссеры в «Комик XVII столетия».

Надо отметить тот огромный интерес, который был проявлен всем коллективом театра к производственному плану. Производственные совещания в этом сезоне проходили с необычным подъемом. В широко развернутых дискуссиях принимали участие не только участники новых постановок, но и весь творческий актив. С особенным вниманием разрешалась производственными совещаниями проблема, возникшая в связи с приглашением В.А.Фаворского: «художник и его место в современном спектакле».

Актерский цех с полным удовлетворением отметил правильность позиции Дирекции и Художественной коллегии в вопросе о художнике – оформителе спектакля. Как одно из достижений МХТ 2 творческий его коллектив отмечает приглашение В.А.Фаворского в качестве постоянно-го художника-консультанта театра.

МХТ 2, несомненно, поднял свою культуру составом тех художников, которые являются авторами оформления всех новых постановок:

В.А.Фаворский для «Лжи», «12-й ночи» и «Мольбе о жизни», Зеленский для «Смерти Грозного», Каневский для «Часовщика и курицы», Шестаков для «Хорошей жизни», Лентулов для «Испанского священника», Гончаров для «Последней жертвы», Татлин для «Комика XVII столетия».

РАБОТА С АКТЕРОМ.

Однако, по глубокому убеждению художественного руководства и всего творческого актива, этот принципиально важный шаг Дирекции, поднявший значение художника в спектаклях МХТ 2, не только не снизит качества актерского мастерства, а напротив, будет стимулировать его дальнейший рост.

В этом сезоне говорить о МХТ 2 как о театре актера тем более уместно, что широко развернутый производственный план дал полную возможность раскрыть театру богатство его артистических кадров. Опыт этого сезона показал, что МХТ 2 обладает не только целым рядом великолепных зрелых мастеров (старшее поколение), но и таким составом, который свидетельствует о ведущем значении и других актерских «поколений» МХТ 2.

В таких работах Театра, как «Часовщик и курица» и «Хорошая жизнь», основные роли исполнялись актерами, до сих пор остававшимися на втором и третьем плане, а теперь доказавшими свой рост и заявившими о своем артистическом праве поддерживать тот высокий художественный уровень театра, который до сих пор опирался лишь на старшее поколение.

Здоровая творческая атмосфера, созданная режиссерами всех новых постановок, помогла и только что вступившим в труппу МХТ 2 новым актерам слиться с основными кадрами театра.

Что стимулировало несомненный рост актера в МХТ 2 за истекший сезон? Нормальная нагруженность каждой творческой работой, своевременное создание репертуара и та подробная информация театра, которую получала труппа в ежемесячных докладах директора театра И.Н.Берсенева¹¹⁴. Творческий актив ни на одну минуту не был в отрыве от художественного руководства. Это создало прекрасную здоровую дружественную творческую атмосферу.

Проблема «поколений» поставлена в порядок дня творческой жизни МХТ 2. Сформированная в этом сезоне учебно-вспомогательная часть театра помогла эту проблему разрешить практически. Было принято девять лиц, с которыми велась самая внимательная педагогическая работа, проводимая высококвалифицированными мастерами театра. В результате весеннего просмотра подготовленных учебно-вспомогательной частью отрывков, оказалось, что театр располагает своим «третьим» – самым младшим поколением.

Только двое лиц должны будут покинуть театр как непригодные для тех высоких требований, которые предъявляет МХТ 2 к своим будущим актерам, а остальные с осени 1934 года войдут в состав труппы, причем занятия по повышению их квалификации будут продолжаться и в следующем году¹¹⁵.

РАБОТА С АВТОРОМ. В этом сезоне интенсивно велась работа с авторами. Так, пьеса Афиногенова «Ложь» подверглась такой существенной переработке, сделанной режиссурой и участниками спектакля совместно с автором, что А.Н.Афиногенов счел нужным заявить, что «Ложь» должна быть издана с указанием на редакцию МХТ 2. Огромную работу провел театр и с Ив.Кочергой, существенно изменяя не только текст, но и идеологическое звучание его «Часовщика и курицы», совершенно устранив из пьесы оттенки символики и помогая автору в правильной расстановке действенных драматургических акцентов. Такой же значительной переработке подверглась «Хорошая жизнь» С.Амаглобели. Вся эта «правка» текста не была только механической заменой отдельных фраз и слов авторского текста. Работа с автором шла как по линии идеологического и философского углубления, так и по линии драматургического насыщения.

Работа эта протекала в дружеской и деловой атмосфере. Автор и театр вместе шли к одной общей цели.

Театр заключил ряд договоров с К.Финном, Ю.Олешей, Л.Славиным, С.Мстиславским. Заключая договора, Дирекция и Литчасть каждый раз устраивали совещания автора с Художественной коллегией. Так, Ю.Олеша провел трехчасовую беседу, рассказывая о своих творческих планах, и вместе с художественным руководством устанавливал тему для своей будущей пьесы. К.Финн читал Художественной коллегии свой черновой рабочий вариант пьесы¹¹⁶. Литературная часть сейчас же по получении заявок от авторов начинала вместе с ними вести работу по разработке сценария.

Несомненно, что МХТ 2 собрал вокруг себя крепкую группу советских драматургов, но в этом направлении сделано еще далеко не все. Театр организовал только лишь одну встречу с активом московских драматургов, да и ту провел недостаточно организованно. На очереди дальнейшее укрепление связей, дальнейшая совместная работа, в которой театр уже имеет достаточно плодотворный опыт.

РАБОТА ПО МЕТОДУ – одно из самых «узких мест» в работе театра за истекший сезон. В прошлом году особая бригада собирала материалы-доклады, сделанные мастерами театра на производственных совещаниях актерского цеха, протоколы бригады, устанавливающей основные моменты актерско-режиссерской работы и проч. Эти материалы, однако, не подверглись достаточно глубокой проработке. Они недостаточно систематизированы и могут быть использованы лишь в качестве введения в метод нашего театра. Театр, учитывая этот крупный недостаток в своей работе, принимает меры к нормальной постановке работы по изучению творческого метода. Уже в конце сезона был сделан опыт фиксации режиссерского плана постановки «Часовщик и курица» и велась [записи], отмечающие основные моменты репетиционной работы. Решено стенографировать весь так называемый застольный период, когда устанавливается драматургическая линия, утверждается текст, вскрывается сквозное

действие и делаются характеристики персонажей. Обычно этот период проходит в нашем театре чрезвычайно плодотворно, и в самом процессе работы режиссера с будущими исполнителями, равно как и присутствие автора, вместе с театром устанавливающего окончательную сценическую редакцию, – в этом сложном процессе возникают многие методологические предпосылки к тому, что можно было бы назвать творческим методом МХТ 2.

МАССОВАЯ РАБОТА СО ЗРИТЕЛЕМ. Отсутствие специального работника несомненно отразилось на качестве и темпе работы со зрителем. Эта работа главным образом протекала в следующем: перед студенческими и школьными спектаклями читались вступительные слова; в течение сезона были организованы музейной частью три выставки, иллюстрирующие работу театра над новыми постановками; изданы Центральной театральной кассой программы с комментариями; литературной частью театра выпущены две газеты-многотиражки «Смех Шекспира» (к «12-й ночи») и «Мастера времени» (к «Часовщику и курице»). Ввиду исполняющегося осенью 1934 года 10-летия со дня преобразования Студии МХТа в МХТ 2 – Театр готовит сборник статей, рисующих основные этапы пути театра за 10 лет¹¹⁷.

УЧЕБНАЯ РАБОТА. В текущем сезоне шли занятия филиала Института искусств по диамату и по истории западноевропейского театра (программа 1-го курса). Занятия посещали главным образом участники актерского цеха (около 70%) и проходили в деловой атмосфере. Особенным успехом пользовались лекции по диамату (преподаватель тов. Коган). Надо отметить, что план работы Института искусств строился в расчете и на интересы производства. Так, в момент репетиций «12-й ночи» проходил курс по истории английского театра, а для участников Чеховского спектакля, а также и для всех слушателей института проводился семинар по изучению творчества А.П.Чехова и его современников (руководитель Ю.В.Соболев).

Кроме того работали два кружка по политграмоте и велись правильные занятия по поднятию профессиональной квалификации для актерского цеха: постановка голоса и движения.

В течение сезона проводились лекции по вопросам литературы и искусства. В связи с успешно прошедшей кампанией по подготовке к XVII съезду партии были поставлены доклады о советском театре за 10 лет (лектор П.И.Новицкий) и о советской литературе (лектор Л.О.Оружейников). В целях ознакомления участников спектакля «Смерть Иоанна Грозного» с эпохой В.Ф.Залесский выступил с большим докладом¹¹⁸.

ОБЩЕСТВЕННЫЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ ТЕАТРА. Представители Художественного руководства принимали участие в заседаниях Коммунистической академии (доклады о шекспировских постановках в Москве). Театр выступал также на Утре, организованном Малым театром и редакцией «Советского искусства», посвященном мастерству художественного слова на сцене. Директор театра неоднократно делал доклады по радио о работе театра и о его трехлетнем репертуарном плане. Творческий актив театра принял

участие в обсуждении последней работы МХТ 2 «Часовщик и курица», организованном научной секцией РГО. День Октябрьской революции был [отме]чен в театре торжественным утром, на котором с большим докладом выступил тов. Литовский.

КУЛЬТШЕФСКАЯ РАБОТА. [...] Особенного внимания заслуживает работа МХТ 2 с Московским театром транспорта ЦК Союза железнодорожников, с которым художественное руководство заключило особое соглашение, являющееся своего рода договором по культшефству. МХТ 2 делегировал тов. Б.М.Афонина в качестве художественного руководителя Театра транспорта. Б.М.Афонин чрезвычайно успешно выполнил возложенные на него обязанности, провел набор труппы, составил репертуар и сам осуществил одну постановку в качестве режиссера («Памела Жиро» Бальзака). В качестве режиссеров в Театре транспорта работали мастера МХТ 2 – С.В.Попов, поставивший пьесу «Узел», Л.И.Дейкун, поставившая «Бешеные деньги» Островского, В.А.Попов, оформлявший шумы, Г.А.Палин – автор декораций для «Бешеных денег». Ю.В.Соболевым было проведено восемь лекций-бесед по истории русского театра. Помощь и художественное влияние нашего театра были отмечены всей московской и периферийной печатью, свидетельствующей о значительном успехе спектаклей Театра транспорта как театра, находящегося под художественным шефством МХТ 2.

С каким основным итогом выходит МХТ 2 к предстоящему сезону? С ясно осознанным чувством своего роста Театр считает, что он поборол те болезни своего организма, которые мешали МХТ 2 стать в одном из первых рядов ведущих театров нашей страны. Отрыв от современности, недооценка советской драматургии, следы влияния идеалистического мировоззрения, художественная несмелость [освоения] классического наследия, внутренняя замкнутость, при явно недостаточном внимании на воспитание и рост молодых кадров. Все эти болезни теперь изжиты. Театр внутренне окреп, разрешив прежде всего вопрос об актерских поколениях, равноправно и равномерно участвующих в творческой жизни театра. Театр сблизился с ведущими кругами советской драматургии, планомерно построил свой репертуар и, как ему кажется, удачно разрешил построение своей трехлетки. Теперь нет места прежней оторванности коллектива от художественного руководства. Новая Дирекция, широко информирующая коллектив о своих планах, совершенно правильно учла творческие настроения труппы, дала им широкий выход к интересной работе и создала вместе с коллективом творчески здоровую атмосферу. Одной из предпосылок для создания такой атмосферы явилось первое уже выступление только что назначенного на пост директора И.Н.Берсенева, который наметил широкую программу деятельности, успешное развитие которой может быть достигнуто лишь при сознании общей ответственности за театр, находящийся на том этапе своего развития, когда Правительство, Партия и Советская общественность вправе ждать от него новых достижений.

ОБЪЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА К ГОДОВОМУ ОТЧЕТУ ЗА 1934 г.¹¹⁹.

[Начало 1935 г.]

1. РЕПЕРТУАР И ТЕМАТИКА.

МХТ 2 на нынешнем этапе своего развития рассматривает себя как театр реалистический как по своему содержанию, так и по основному методу выражения и обработки сценического образа, стремящийся реалистичность своей сущности наполнить социалистическим качеством. МХТ 2 стремится к значительности, философской наполненности темы. Он борется за активно-творческое отношение к действительности. Создавая из образа драматурга сценические образы, МХТ 2 не рассматривает внутренний мир человека изолированно от окружающей действительности; природу образа он стремится передать в движении, в опосредовании действительности.

В 1934 г. МХТ 2 придавал огромное значение практической разработке творческих проблем, стилю, методу, проблеме режиссуры, проблеме художника. Каждая новая постановка рассматривалась в аспекте стиля и метода театра. Всеми компонентами театрального искусства МХТ 2 стремился выразить единство метода и стиля.

МХТ 2 стремится к созданию спектаклей, ярких по форме выражения и глубоких по содержанию. Всячески стимулируя рост собственной режиссуры, МХТ 2 считает необходимым создать вокруг театра крепкий актив художников, которые давали бы внешнюю форму спектаклю, и сплоченную группу драматургов.

В середине 1934 г. Театр разработал трехлетний репертуарный план. И исходя из этого плана, театр определил репертуар как на 1934 г., так и на предстоящий 1935-й год. Театр полагал, что не любая тема, не любая хорошая пьеса может прозвучать со сцены нашего театра. МХТ 2 считает, что в классическом репертуаре жанры комедии, исторической драмы и трагедии наиболее приближаются к творческим возможностям театра.

В отношении современной тематики МХТ 2 стремится активно выражать действительность во времени и пространстве. Его творческое внимание направлено к живому, активному, классово-действенному человеку. Это мы считаем генеральной темой в нашем советском репертуаре и это находило и находит свою реализацию в соответствующих постановках 1934 года.

В 1934 году МХТ 2 не только выполнил весь намеченный репертуарный план, осуществив постановки: «Смерть Иоанна Грозного» А.Толстого (обще-идейный пересмотр и новое оформление), «Часовщик и курица» И.Кочерги (пьеса, премированная на Всесоюзном Правительственном конкурсе), «Хорошая жизнь» С.Амаглобели, «Испанский священник» Дж.Флетчера, но и также подготовил к выпуску на сцене спектакль, посвященный 75-летию со дня рождения А.П.Чехова «В овраге» и постановку молодой режиссуры – Е.Гурова и П.Ермилова – «Комик XVII столетия». В 1934 г. театр поставил две пьесы советских авторов и две пьесы классического репертуара.

Одновременно с разработкой творческих путей театра, разработкой 3-летнего репертуарного плана, МХТ 2 стал на путь создания творческого актива советских драматургов вокруг театра. Театр разместил заказы на новые пьесы нижеследующим драматургам: К.Финну, Л.Славиному, А.Н.Толстому, А.Н.Афиногенову, С.Мстиславскому, Ю.Олеше и другим. Из заказанных пьес театр в непродолжительном времени выпускает пьесу К.Финна «Свидание».

II. НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ РАБОТА.

В 1934 г. в т-ре велась работа по изучению репетиционной работы и творческого метода отдельных режиссеров и актеров, путем фиксации творческого процесса научным работником театра и командированными на практику лаборантами-режиссерами и театроведами Теакомбината. Таким образом были изучены «Часовщик и курица» Ив.Кочерги и «Испанский священник» Флетчера. Эти записи являются важнейшим материалом для проработки основ методологии МХТ 2.

Мастерами театра были прочитаны доклады по отдельным вопросам методологии т-ра («Творческие пути МХТ 2» – Берсенева, «Работа над образом» – Бирман, «Создание спектакля» – Чебан, Залесский о трехлетнем репертуарном плане), специально для молодежи театра и учебно-вспомогательной части был проведен цикл лекций об истории Студии – Гиацинтовой и Подгорным и о МХТ и его системе – Соболевым.

Ответственные работники театра выступали в общей и специальной прессе со статьями, докладами и рефератами по вопросам репертуара, метода и творчества мастеров.

Придавая огромное значение созданию Пушкинского спектакля, кроме специально созданной Пушкинской комиссии, будет проведено 5 консультаций пушкинovedов. Такие же консультации будут проведены и по спектаклям классического репертуара: Чехова, Толстой, Островский.

Театр собрал материал для выпуска сборника статей, посвященных истории и методам МХТ 2, а также творческим характеристикам отдельных мастеров. Будет поставлен ряд докладов в ВТО и Клубе мастеров искусств на темы, выдвинутые новым этапом творческой жизни МХТ 2 (напр., Берсенева «ГМХТ 2 и художники», Залесский «МХТ 2 на новом этапе» и др.).

В связи с постановкой Чехова «В овраге» научным работником театра Соболевым разработан цикл лекций методологического и технологического характера, посвященный как творчеству Чехова, так и сценической интерпретации его драматургии.

В 1934 г. работа Музейной части заключалась в собирании материалов по истории т-ра, приведении в порядок уже имеющихся в т-ре и устройство выставок.

Музеем были устроены выставки: «Этапы театра» (1913–1934 гг.), «Комедия Шекспира на русской сцене», «Исторические пьесы на сцене МХТ 2», «Реконструкция транспорта», «10 лет театра».

III. МАССОВАЯ РАБОТА.

В 1934 г. выпущено 2 массовых популярных газеты на темы текущих постановок: «Смех Шекспира», «Мастера времени», либретто к «Смерти Иоанна Грозного» и 4 массовых брошюры «Хорошая жизнь», «Испанский священник», «Гастрольная поездка», «Театр в походе».

Были организованы две стационарные выставки: «Этапы Студии – МХТ 2», «10 лет МХТ 2» и к текущим постановкам: «Комедии Шекспира», «Исторический репертуар МХТ 2» и тематические «Реконструкция транспорта» и «Перестройка Москвы».

Проводились вступительные слова к спектаклям: «Часовщик и курица», «Чудак», «12-я ночь», «Суд», «Сверчок на печи», «Не все коту масленица» – работниками театра тт. Залесским, Денисовой и Соболевым. [...]

Театр периодически снабжал драматической литературой колхозные и совхозные кружки теа-самодеятельности.

Во время гастрольной поездки театром были обслужены части Красной Армии в г. Киеве, где были даны 2 спектакля – «Чудак» и «Не все коту масленица» и 3 концерта; в г. Одесса – 1 спектакль «Чудак» и 1 концерт.

На промышленных предприятиях были организованы в г. Киеве 5 встреч-конcertов с рабочими и в г. Одессе – 4 концерта. Отзывы, полученные от Красной Армии и предприятий, говорят о высоком качестве проведенной работы.

В течение 2-х месяцев в летний период бригада ГМХТ 2 в составе 7-ми чел. проводила культ.-художественную работу и обслужила концертами лагеря Белорусского воен. округа. Бригада получила почетную грамоту. [...]

В 1934 г. в подшефном городке Метростроя театром было проведено 4 спектакля: «Чудак» и Чеховский спектакль, 1 концерт. Выделен руководитель драмкружка т. Шелапутин, проведена лекция о Маяковском т. Далматовым, консультации по вопросам оформления сцены клуба и городка в Октябрьские дни проф. Мюллером. В течение года для рабочих Метростроя было предоставлено 2 500 бесплатных мест на спектакли театра.

В подшефной Академии им. Фрунзе в течение 34 года театром было проведено 5 спектаклей: «Чудак», «12-я ночь», «Часовщик и курица», «Хорошая жизнь», «Жизнь зовет» и 1 концерт. Для руководства художественной самодеятельностью курсантов были выделены тт. Гуров, Соколова и Смородинов.

Проведены 3 лекции тт. Залесским и Соболевым по вопросам истории и творческого метода театра.

Театр ежедневно предоставляет 4 места на спектакль и 75 мест на каждую генеральную репетицию новой постановки.

IV. ПРОЧАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ТЕАТРА.

При Дирекции учреждена как совещательный орган Художествен-

ная коллегия под председательством Директора и Художественного руководителя И.Н.Берсенева, в состав которой, утвержденный Управлением театрами НКПроса, входят: Замдиректора и Зав литчастью В.Ф.Залесский; заслуженные артисты С.Г.Бирман, С.В.Гиацинтова, Л.И.Дейкун, А.М.Азарин, В.В.Готовцев, А.И.Чебан, артист А.Г.Вовси, художник-консультант В.А.Фаворский, ученый секретарь Ю.В.Соболев. Кроме того, в порядке кооптации Дирекцией привлечены к участию в Коллегии: зав худ.-постан. частью проф. Мюллер В.Н., зав. Муз. частью и дирижер Рахманов Н.Н., режиссеры т-ра: Б.М.Афонин, В.А.Подгорный (засл. арт.), Б.Н.Норд, В.Н.Татаринов, А.Г.Шишков, научн. сотрудн. Денисова Л.Ф.

Художественная коллегия участвовала в обсуждении планов Дирекции, касающихся творческой линии театра: трехлетний репертуарный план, производственно-репертуарный план 1934/35 г., обсуждала режиссерские экспликации, макеты постановок; составы исполнителей и режиссуры. Художественная коллегия выделяла особые комиссии по разработке творческого метода, издательско-редакционную: пушкинскую (по созданию спектакля, посвященного памяти Пушкина); созывала совещания консультантов-специалистов по вопросам литературы и драматургии в связи с работами по составлению репертуарных планов. Художественная коллегия принимала ближайшее участие в разработке планов, в проведении ученой и учебной работы т-ра. Члены Художественной коллегии принимали обязательное участие на всех производственных совещаниях, посвященных творческим вопросам: чтение новых пьес, обсуждение показов и генеральных репетиций и проч.

С 1-го января Художественная коллегия переименовывается в Художественный совет при Дирекции в прежнем составе.

При Дирекции учреждено Бюро по художественному руководству колхозно-совхозными театрами Саратовского края. Конкретно работа МХТ 2 в деле помощи этим театрам выразилась: в командировке 3-х режиссеров, прикрепленных к 3-м колхозно-совхозным театрам края, причем один из них будет работать в течение 6-ти месяцев, двое других уже провели по одной постановке и в 1935 г. осуществят еще по одной режиссерской работе. Постоянные же режиссеры из числа штатных работников театра края, в свою очередь, получают командировку в МХТ 2, где они под руководством мастеров т-ра разрабатывают свои очередные постановки для колхозно-совхозных театров на 1935 г. В сентябре м-це проводились занятия в семинаре под руководством ведущих работников МХТ 2 для колхозно-совхозных режиссеров. В декабре 1934 г. командированным из Саратовского края режиссерам был прочитан цикл лекций о творческом методе МХТ 2.

V. Кадры.

а) Театральное училище.

В 1934 г. принято на 1 курс Театрального уч-ща 35 чел. Отсева не было.

Соц. происхождение учащихся:

Дети рабочих – 10 ч.

крестьян – 1

служащих – 24.

Из них 6 чел. комсомольцы, 1 член Партии ВКП(б).

В среднем курс идет не ниже удовлетворительного, но есть и хорошие отметки. Предполагается отсев не более 2–5 человек.

Начало учебного года 1 октября 1934 г.

За октябрь и ноябрь м-цы пропущено в связи с производственными моментами:

по мастерству актера 18 ч.

музыкальн. образ. 2

ритмике 6

гимнастике 3.

В связи со служебными командировками:

по литературе 2 ч.

по ознакомлен. с соврем. театром 4.

По болезням преподавателей и разным причинам:

Ритмика 3 ч.

Русск. яз. 4 ч.

Гимнастика 3 ч.

Муз. образ. 4.

Пропущенные часы будут возмещены уплотнением рабочего времени.

О приеме было напечатано в газетах и расклеены объявления по городу. Кроме того, анкеты и оповещения о приеме были разосланы в воинские части для привлечения на испытание контингента красноармейцев, оставляющих службу по мобилизации.

Просмотры молодежных сил по кружкам самодеятельности.

Высылка анкет в подшефную Тульскую МТС.

Переписка и высылка анкет по почте разным лицам.

Всего было выдано свыше 900 анкет, возвращено заполненными и оформленными 624 заявления.

Допущено к конкурсу 121 ч.

59 мужчин и 62 женщины.

Принято на 1-й курс 35 ч.

17 мужчин и 18 женщин.

Выдана стипендия 22 учащимся в размере 50 р. в м-ц каждому. Помещено в общежитие 4 ч. и обеспечены постельным бельем.

б) Повышение квалификации.

При ГМХТ 2 уже второй год существует филиал Института повышения квалификации, учебные планы и занятия в котором проводятся по утвержденным институтом программам.

В 1934 г. проходились следующие теоретические дисциплины:

1) диалектический материализм (проф. Коган), 2) история западноев-

ропейского театра – итальянский (проф. Дживелегов), французский (Т.Дынник), испанский театр (С.С.Игнатов).

Слушатели – 30 ч. из состава труппы. Метод занятий лекционный с проработкой учащимися отдельных заданий. Практикуются коллоквиумы и консультации, особенно успешно проводимые по диамату.

В целях увязки производственно-творческой жизни театра с занятиями в Филиале в течение января – апреля 1934 г. проводился семинар по изучению творчества Чехова (руководитель Ю.В.Соболев) ввиду включения в репертуар театра чеховского спектакля «В овраге».

Помимо теоретических курсов весь год велись занятия и по технологическим предметам: постановка голоса, дикция, гимнастика, с января по май 1934 г. – движение и с ноября 1934 г. танцы. Посещаемость 100%-ная.

Нужно отметить особое внимание учащихся к изучению диалектического материализма, что, несомненно, благотворно сказалось на повышении уровня знаний и оказало свое влияние в вопросе выработки мировоззрения.

Одним из существенных недостатков постановки дела следует признать малый охват, что объясняется перегруженностью актерского состава, ведущего большую производственную и общественную работу.

VI. ПОЛИТИКО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ РАБОТА.

В течение 34-го года работали два кружка политграмоты повышенного и пониженного типа; в настоящее время организован кружок по истории партии. Ведутся занятия по изучению французского и немецкого языков.

Неоднократно ставились доклады на общественно-политические и культурно-просветительские доклады [так!]: две лекции о социалистическом реализме и об итогах Всесоюзного съезда писателей (т.т. Залесский и Афиногенов), «10 лет советской литературы и театра» (лектора т.т. Заяицкий и Оружейников), лекцию о Вл. Ил. Ленине и его взглядах об искусстве прочел О.Литовский.

В течение года не реже одного раза в м-ц проводились экскурсии в музеи, причем посещение Третьяковской галереи и Музея изящных искусств носило характер цикловых экскурсий-лекций. В связи с постановкой «Испанского священника» было проведено 2 экскурсии по изучению испанской живописи. Состоялись экскурсии также и в Музей Революции и в Кремль. Были поставлены доклады по изучению итогов и решений XVII Съезда партии и в 2-х беседах, проведенных т. Залесским, прорабатывались вопросы 2-й Пятилетки.

VII. ВЫДВИЖЕНИЕ И ПРОДВИЖЕНИЕ.

В 1934 г. начата организация молодыми силами т-ра спектакля пьесы Островского «Комик XVII столетия» (молодая режиссура – Е.А.Гуров и П.Д.Ермилов).

Привлечено к работе в основном репертуаре до 80% молодежи театра:

«Часовщик и курица» (Дементьева, Лебедева, Вовси – в центральных ролях);

«Хорошая жизнь» (Соколова, Антонов – ведущие роли, Норд – молодой режиссер в качестве сорежиссера).

«Испанский священник» (Вовси, Палин – ведущие роли).

Выдвинуты в качестве художественных руководителей

а) Театра транспорта (актер Б.М.Афонин, поручена ответственная руководящая художественная работа).

б) Совхозно-колхозными т-рами (Саратовского края) – тт. С.В.Попов (г. Пугачевск), Н.П.Николаевский (г. Петровск), Е.А.Токмаков (г. Балашов).

в) Театра водников – т. Ермилов.

По линии хозяйственной выдвинут на должность кассира расчетной кассы т-ра гардеробщик т. Мурашкин, вполне оправдавший себя на этой работе.

VIII. ОХРАНА ТРУДА И БЫТ.

За 1934 г. по части улучшения техники безопасности осуществлены элементарные ограждения станков и машин, по части санитарии и гигиены увеличено число вытяжных вентиляторов и рукомойников, установлено снабжение мылом и полотенцами, установлены озонаторы, физиологич. уборные снабжались озонаторами, окрашены масляной краской, равно как и ваннные.

Медицинское обслуживание осуществлялось штатными врачами: терапевтом, специалистом по горловым и грудным болезням и зубным врачом, аптека т-ра снабжалась медикаментами.

Поликлиника обслуживала всех нуждавшихся в ее помощи работников т-ра.

По части питания и снабжения работников т-ра обслуживал Театральный ЗРК, куда для усиления оборотных средств Дирекцией было внесено 18 000 р.

Закрытая столовая и буфет полностью обслуживали работников внутри театра.

IX. ФИНАНСОВАЯ ОТЧЕТНОСТЬ И ВЫПОЛНЕНИЕ ФИНАНСОВОГО ПЛАНА.

Несмотря на отмену четырех вечерних и одного утренника в декабре в дни траура по случаю смерти тов. Кирова, что составило убыток для театра р. 37 000 (из расчета среднего декабрьского сбора), театр перевыполнил доход от сборов на стационаре на р. 45 427. 50, вследствие увеличения расценки мест с 1-го сентября, утвержденной Наркомпросом. Увеличение сборов по гастролям объясняется увеличением количества спектаклей до 60 вместо намеченных по плану 30. Недобор по доходам от арендных статей произошел из-за невозможности сдачи зрительного зала летом вследствие происшедшего большого капитального ремонта. Недобор по столовой и буфету объясняется снижением с 1-го февраля по предписанию Советского контроля цен по буфету для зрителя и передачи с 1 ноября буфета Буфетному комбинату треста ресторанов, что отраз-

илось на результате деятельности столовой (убыток).

Увеличение расходов по электроэнергии на р. 38 912.95 объясняется введением в начале 1934 г. удвоенного тарифа на электроэнергию и в незначительной части необходимостью усиления световых эффектов по спектаклям (постановочный расход) и увеличением площади в связи с реконструкцией помещения (хоз. расход).

Увеличение независимых расходов объясняется непредусмотренным планом расходов на литфонд р. 15 798.23 и комиссией по распространению билетов.

Увеличение расходов по комиссии за распределение билетов объясняется увеличением распространения билетов ЦТК по целевым спектаклям.

Повышение расходов по массовой работе произошло вследствие усиленной работы по шефству над Тульским металлокомбинатом и Тульской МТС, театром ЦК ж.д., Метростроем, Академией им. Фрунзе.

Экономия по хозяйственным расходам объясняется сокращением расходов по отоплению вследствие приобретения театром грузовой автомашины, удешевившей транспортные расходы по перевозке топлива.

Увеличение расходов по гастролям вытекает из-за увеличения по ним доходов в связи с увеличением объема гастрольной поездки.

Уменьшение расходов по столовой-буфету объясняется сдачей буфета для зрителя Буфетному комбинату треста ресторанов.

По ст. 15 счета накоплений и потерь расходы разные. Р. 14 372 включают: р. 5 000 – расходы по организации выставки «Театральные художники за 15 лет» по распоряжению Наркомпроса РСФСР 9/V-34 г. за № 894/600/48. Р. 5 087.30 – расходы по похоронам одного из основателей театра режиссера и зав худ.-пост. частью С.И.Хачатурова, санкционированные Наркомпросом 7/VII-34 г. № 1487; р. 2 116.58 – расходы, связанные с участием в похоронах народного артиста Л.В.Собинова, народного артиста И.Н.Певцова, засл. артиста О.Н.Басова и расходы по оформлению фасада здания и внутреннего помещения т-ра в траурные дни по случаю смерти т. Кирова С.М. Р. 1 697.43, уплаченные по внеплановым судам из-за отсутствия у театра оборотных средств в пассивный период, р. 471.20 – несписанное перечисление Соцстраха по бюджетному счету в МОК Госбанка по вине банка.

По ст.10 счета Накоплений и потерь доходы разные. Р. 5 164.91 составились из р. 2 279.42 полученные, 1 620.80 от реализации театрального имущества и материалов в порядке мобилизации внутренних ресурсов, р. 296.18 – от выявленных периодически в течение года излишков материалов, р. 600 – от проката театрального имущества и р. 368.51 – от недополученной в течение года разными работниками театра зарплаты.

По расходам будущего года значатся затраты в сумме р. 1 437.60, включающие в себя подписку на газету и журналы на 1935 г.

Доходы будущего отчетного периода в сумме р. 2 545.57 составляют выручку от предварительной продажи билетов на спектакли в январе 1935 г.¹²⁰.

XIII. Учет, отчетность и финансовая дисциплина.

Бухгалтерия театра с 1932 г. работает по усовершенствованной системе Копиручета. Все требуемые отчетные материалы как бухгалтерско-го, так и статистического характера представлялись в соответствующие инстанции в установленные сроки при удовлетворительном их качестве в полном соответствии с преподанными Управлением театрами Наркомпроса инструкциями по учету и отчетности.

По отчету за предыдущий год, представленному ранее срока на 10 дней, состояние учета и отчетности балансовой Комиссией было признано следующее:

В отношении выполнения сметной и финансовой дисциплины было признано невыполнение финансового плана и нарушение сметной и финансовой дисциплины со стороны бывшего руководства театра.

Новое руководство театра с самого начала года провело решительные мероприятия к упорядочению финансово-хозяйственной работы, и на этой основе проходила вся дальнейшая деятельность названного участка. Организационный и оперативный разрыв между отдельными частями был ликвидирован полностью. Отдельные попытки нарушения планово-финансовой дисциплины со стороны некоторых работников цехов пресекались немедленно на специально созываемых Дирекцией совещаниях с зав частями по вопросам планово-финансовой дисциплины и борьбы за нее.

В результате признанное Балансовой комиссией на начало 34 года финансовое положение напряженным к концу года выявилось укрепленным.

Директор

Главн. бухгалтер *Байков*

Постановление Управления театрами НКП РСФСР от 5 февраля 1935 г. о деятельности ГМХТ 2 за 1934 г. и об утверждении производственного плана на 1935 г.¹²¹.

1. Констатировать, что Московск. Художественный театр 2-й в течение 1934 г. продолжал развиваться с яркими положительными показателями. Театр сумел занять творческой работой весь наличный актерский состав, сумел выдвинуть собственные режиссерские силы, вовлечь в работу над художественным оформлением спектаклей ряд блестящих и оригинальных художников, развить живые темпы работы, осуществить в своей деятельности принцип строгой плановости. Отметить в частности, что:

а) Репертуарная политика Театра определилась борьбой с серостью и нечеткостью творческих намерений, характеризующих прошлое театра, за четкую принципиальную линию. Эта линия определяется преобладанием комедийных жанров, интересующих театр в первую очередь, и стремлением к глубокому раскрытию исторических трагедий. Классическая и советская комедия преобладают в репертуаре т-ра. Театр продолжает работать над Шекспиром. Театр пересматривает свои прежние

постановки исторических трагедий («Смерть Иоанна Грозного», «Петр Первый»). Театру принадлежит честь постановки классической комедии одного из самых блестящих елизаветинцев – Флетчера. Театр начинает серьезно работать над Островским. Театр показал свою способность к глубокому современному истолкованию классических произведений и глубокому раскрытию политически актуальной современной темы.

В театре ведется планомерная работа по организации репертуара. Одним из первых театр выработал свой репертуарно-тематический план на ряд ближайших лет. Театр сумел сохранить и укрепить связи с рядом советских драматургов. Театр имеет насыщенный и содержательный репертуарный план.

б) В 1934 году театр показал рост своей основной режиссуры (Бирман) и выдвинул ряд новых режиссерских сил (Гуров, Ермилов, Шишков, Норд и Азарин).

В основном режиссерская проблема разрешена театром удовлетворительно. Это не означает, что в этой области работы у театра нет никаких ошибок и никаких опасностей. Форма спектакля часто чрезмерно зависит от макета художника, дающего зрительно-пространственное разрешение спектакля, а не от оригинальной и глубокой мысли режиссера. Только в постановке «Испанского священника» художник принужден был (после длительной борьбы) подчиниться творческой воле и замыслу режиссера¹²². В других случаях замысел и творческая воля художника тяготела над замыслом режиссера и его всецело определяла.

в) Четкость и полнота репертуарных намерений театра объясняется не только общим творческим подъемом, который переживает театр, но также и четкостью продуманной и планомерной работы литературно-репертуарной части театра.

Издание многотиражки и комментированных программ к спектаклям, организация работы с драматургами стоят на большой высоте. Это не исключает ряда допущенных ошибок, в особенности неудачного содержания брошюры, выпущенной к «Хорошей жизни».

г) Театр ведет ценную работу по руководству Транспортным театром ЦК железнодорожников, который становится в творческом отношении филиалом МХТ 2 (режиссерская работа Афолина, Дейкун, Готовцева).

д) Культурно-массовая работа театра со зрителем развернута очень широко, но нуждается в ряде корректив.

Театр шефствует полтора года над Тульским металлокомбинатом и Тульской МТС. Работа проводится путем посылки режиссера для помощи массовой худож. самодеятельности и художественных бригад.

Театр шефствует также над метрогородком «Лось», где проводит довольно значительную и интересную по форме и содержанию работу: а) художественное чтение в бараках (по отзывам, это мероприятие пользуется большим успехом); б) тематический концерт, посвященный творчеству Чехова; в) организация драмкружка под руководством т. Шеллапу-

тина; г) показ в Октябрьские дни спектакля «Чудак» со вступительным словом для метрогородка; д) выработка плана лекций общеполитического и культурного порядка; е) помощь в оформлении клуба.

Выставки, организованные в т-ре, не всегда сопровождаются необходимой методической работой. Выставка «Архитектура новой Москвы» носит односторонний характер (снимки внутреннего и внешнего оформления одного дома). Консультации к выставкам нет.

2. Выполнение репертуарно-производственного плана на 1934 г. признать вполне удовлетворительным. Театр показал в новом оформлении и другой трактовке «Двенадцатую ночь» Шекспира, премированную комедию Кочерги «Часовщик и курица», комедию Амаглобели «Хорошая жизнь» и комедию Флетчера «Испанский священник».

Театр подготовил ряд других спектаклей и работает над осуществлением репертуарного плана на 1935 г. Должна быть отмечена громадная и успешная работа театра над текстом советских комедий Кочерги и Амаглобели. Обе пьесы превращены в интересные и жизнерадостные спектакли, заражающие своим добрым [бодрым] темпом и воодушевлением. Вершиной творческих достижений театра должны быть признаны постановки комедий Шекспира и Флетчера. В «Двенадцатой ночи» театр показал глубокое понимание характера комедий Шекспира. Частичная неровность исполнения и некоторый налет академизма в форме спектакля мешают признать этот спектакль лучшим в репертуаре театра.

В «Испанском священнике» театр сумел передать жизнерадостный и самоуверенный дух эпохи Возрождения, наполнить спектакль величайшим эмоциональным подъемом нашего времени и найти четкую и яркую форму в результате настойчивой и глубокой работы режиссера с художником и актерами.

3. Репертуарный план на 1935 г. утвердить в следующем составе: «Свидание» Финна в постановке Чебана и Азарина, Чеховский спектакль в постановке Дейкун и Шишкова, «Комик XVII столетия» в постановке Гурова и Ермилова, «Мольба о жизни» Ж.Деваля в постановке Берсенева, «Шахнаме» Джанана в постановке Татаринова и «Собака садовника» Лопе де Вега в постановке Бирман.

Признать удачной и творчески продуктивной мыслью театра поставить к пушкинской годовщине «Пиковую даму» с сохранением повествовательного стиля и полного текста гениальной новеллы. Поручить дирекции провести глубокую подготовительную работу к этой постановке с начала 35 г.

Принять к сведению заявление Дирекции о коренном пересмотре текста трактовки текста А.Н.Толстого «Петр 1-й» и о радикальной перестройке спектакля.

4. Для выработки более высоких художественных форм по ознакомлению рабочего зрителя с культурным наследием и повышением творческой загрузки отдельных актеров, внести в план работы театра подготовку тематических литературных вечеров (вечер Чехова, Пушкина и т.д.), выделяя режиссеров для проведения означенной работы.

II. Экономические показатели и приходно-расходная часть плана.

А. Итоги финансово-хозяйственной деятельности.

I. Анализ и оценку финансово-хозяйственной деятельности за 1934 г. произвести при рассмотрении отчета за 1934 год.

Б. Экономические показатели и приходная часть плана.

В. Расходная часть плана.

Г. О переработке плана.

Обязать Дирекцию представить в УТЗП в срок по его указанию: а) переработанный, согласно настоящего постановления, произв. фин. план. б) директивный баланс и финплан¹²³.

Объяснительная записка к годовому отчету за 1935 год¹²⁴.

[Начало 1936 г.]

1. РЕПЕРТУАР И ТЕМАТИКА.

[...] В 1935 году театр поставил: «В овраге», «Свидание», «Комик XVII столетия» и «Мольба о жизни».

Большое внимание МХТ 2 уделяет вопросу создания советской пьесы к 20-летию Октябрьской Революции.

МХТ 2 заключил договора на Октябрьскую пьесу с Афиногеновым, Вс.Ивановым, С.Мстиславским, молодым ленинградским драматургом Розеном. Кроме того, театр ведет переговоры и предполагает заключить договора с Л.Леоновым, А.Толстым, Л.Первомайским, В.Вишневым и группой молодых драматургов.

МХТ 2 организовал из молодых драматургов Институт ассистентов при режиссерских группах. Считая необходимым воспитание молодых драматургических кадров, театр прикрепил к режиссерам, работающим над новыми постановками, несколько драматургов (Копков, Вейс, Липкин), для того чтобы они в совместной работе практически познали метод театра, уяснили для себя те требования, которые предъявляет театр драматургу. После прохождения такой практики театр предполагает заказать этим товарищам пьесы. Этот совершенно новый опыт работы с драматургом театр применил в надежде, что он даст благоприятные результаты и практически поможет росту молодых кадров.

К работе по осуществлению намеченного репертуара привлечены следующие режиссеры МХТ 2: Бирман, Азарин, Чебан, Готовцев, Берсенева, Шишков, Норд, Татарин, Гиацинтова, Дейкун и Гуров.

Большое внимание театр уделяет проблеме художника. В 1936 году над новыми постановками будут работать Виктор Шестаков, А.Дейнека, В.Татлин, В.Фаворский, С.Герасимов.

Кроме намеченного репертуарного плана МХТ 2 предполагает поставить одну постановку для выездных спектаклей (в том числе в Красную Армию).

Свой репертуарный план театр строит на учете максимальной загрузки актеров в новой работе и рационального использования основных ведущих творческих кадров.

В 1935 году в театре, как и в предшествовавший год, велась работа

по изучению истории спектакля и творческого метода отдельных режиссеров и актеров. Для этой работы специально был приглашен работник, рекомендованный Сектором театров УЗП тов. Денисова. Однако данный научный работник не сумел войти в сущность работы и ограничивался поверхностными замечаниями по истории спектакля «Часовщик и курица» и «Испанский священник». В настоящее время должность научного сотрудника является вакантной. Сейчас по истории спектакля «Васса Железнова», предполагающегося в марте месяце 1936 г., работает тов. Гайгерова, направленная к нам для дипломной работы Театральным институтом и Сектором кадров УЗП.

В связи с подготовкой Пушкинского спектакля было проведено 8 заседаний режиссерского совета с участием тт. Новицкого, Афиногенова и др. представителей критики и писательской общественности.

Театр предполагает создать отдельный спектакль, посвященный Пушкинской эпохе. С этой целью театр вошел в творческие отношения с драматургом и публицистом М.С.Гусом, в течение долгого времени изучавшего Пушкинскую эпоху и Пушкинское наследство. МХТ 2 предполагает совместно с тов. Гусом создать пьесу и спектакль, который мог бы быть поставлен вслед за Пушкинским спектаклем. В настоящее время автор совместно со специально выделенной тройкой по Пушкинскому спектаклю – Подгорным, Залесским и Соболевым, – разработал подробный сценарий будущей пьесы. Эту работу, имеющую большое научное и творческое значение для театра, предполагается закончить к марту месяцу 1936 года. [...]

4. *Финансовая отчетность и выполнение финплана.* Недобор по спектаклям на стационаре в сумме – 53,7 тысяч рублей произошел по следующим причинам. Во-первых, во втором полугодии отчетного года ЦТК уплачивала театру меньшие против установленных по плану лимитов суммы за спектакли, взамен чего не взимала с театра комиссии, что составило по расходам 36,9 тыс. рубл. Во-вторых, в январе был отменен спектакль по случаю смерти В.В.Куйбышева¹²⁵, а в феврале по распоряжению НКП был предоставлен бесплатный вечерний спектакль Красной Армии по случаю XVII-летия со дня ее организации. Эти два обстоятельства составили недобор 19,3 тыс. рубл. В-третьих, театр начал ранее установленного промфинпланом сроки гастролей в Ленинграде, вследствие чего на стационаре не доиграно было 15 спектаклей, перекрытых гастролем.

Увеличение доходов по гастролям объясняется, во-первых, увеличением количества спектаклей до 40 вместо намеченных по плану 30, и, во-вторых, увеличением сбора до 8 000 вместо планового 7 000¹²⁶.

Увеличение доходов по выездным спектаклям произошло вследствие увеличения сбора по спектаклям.

Театр выпустил в отчетном году четыре постановки вместо предложенных по плану пяти, хотя пятая плановая постановка и шестая сверхплановая «Бегство» оказались оформленными на 75%¹²⁷. Невозможность выпуска пятой постановки объясняется исчерпанием средств, предусмо-

тренных на постановки отчетного года. Затраты на четыре новые постановки средств, утвержденных по плану на пять постановок, объясняется, во-первых, приглашением в театр таких выдающихся художников декоративного искусства, как засл. деятель искусств Татлин, как профессор Фаворский, что потребовало дополнительных затрат на качество отделки оформления новых постановок, и во-вторых, вследствие того, что в последнем квартале 35-го года большое количество материалов, пошедших на оформление постановок, пришлось покупать не по оптовым базовым ценам, а по ценам розничной продажи¹²⁸. [...]

Директор /Берсенеv/
Главный бухгалтер /Байков/

Производственно-финансовый план на 1936 год. Объяснительная записка¹²⁹.

[Начало 1936 г.]

1. *ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ МЕРОПРИЯТИЯ*. Организационное построение театра и его структурное управление соответствует постановлению Совещания УТ НКПроса от 1934 г. В течение 1935 года распоряжением УТ помдиректора по административно-хозяйственной части был переведен в заместители директора по административно-хозяйственной части. Инспектор театра (главный администратор) был назначен помдиректора с исполнением прежних обязанностей.

В течение 1935 года руководство театра уточнило обязанности как заместителя директора, так и заведующих отдельными частями и цехами.

В связи с возросшими задачами по управлению театром, ростом количества постановок, новым положением о реализации театральных билетов и видах посещений, структура управления остается прежней, за исключением упразднения должности помдиректора.

Приложение: Структура управления театром (см. форму № 2)¹³⁰.

2. *РЕПЕРТУАР И ТЕМАТИКА*. [...] В 1936 году МХТ 2 предполагает осуществить на основной сцене 5 постановок – «Начало жизни» Л.Первомайского, «Васса Железнова» М.Горького¹³¹, «Собака садовника» Лопе де Вега в новом переводе Лозинского¹³², возобновить в новом оформлении и вводом новых исполнителей «Униженные и оскорбленные» по Достоевскому. Пятой постановкой намечена советская пьеса из числа заказанных советским драматургам.

В 1936 году будут закончены в основном все работы по подготовке Пушкинского спектакля. Работа над циклом пушкинских драм «Каменный гость», «Пир во время чумы» и «Моцарт и Сальери»¹³³ начнется с января месяца 1936 года. Таким образом, эту ответственную постановку мы должны рассматривать как шестую постановку 1936 года.

Для постановки выездного спектакля намечена пьеса «Бегство» Щеглова, которая в настоящее время заново перерабатывается, и возобновление в новой редакции «Господа Головлевы» (по Салтыкову-Щедрину).

Эти спектакли нами будут выпущены в счет общей суммы на новые постановки.

В 1936 году театр ожидает получения новых пьес от следующих авторов: Льва Славина, Ю.Либединского, А.Арбузова, с которыми театр ведет работу и имеет договорные отношения. [...]

Свой репертуарный план театр строит на учете максимальной загрузки актеров в новой работе и рационального использования основных ведущих творческих кадров.

Приложение: Формы № 4 и 5, таблица использования художественных кадров.

Из текущего репертуара в 1936 году будут ставиться: «12-я ночь», «Испанский священник», «Смерть Иоанна Грозного», «Мольба о жизни», «Комик XVII столетия», «В овраге», «Свидание», «Хорошая жизнь», «Сверчок на печи» и «Не все коту масленица».

Пьесу «Хорошая жизнь» предполагается использовать главным образом для выездных спектаклей. [...]

В 1936 году будет проведена большая подготовительная работа по организации юбилея 25-летия МХТ 2. Договорено с Гослитиздатом о выпуске двух книг, посвященных этой дате. Первая книга будет содержать в себе историю МХТ 2-го (от Студии до наших дней). Вторая книга – будет анализ работы мастеров театра. Объем обоих томов – 20 печатных листов.

Одновременно в 1936 году театр предполагает выпустить несколько монографий о мастерах МХТ 2. В первую очередь предполагается выпустить монографии о Гиацинтовой, Бирман, Берсенева, Чебане, Подгорном; монографию о Гиацинтовой пишет К.Державин. С авторами других монографий ведутся переговоры.

МХТ 2 также предполагает выпустить две брошюры, посвященные спектаклю «12-я ночь» и «Испанский священник».

В 1936 году также предполагается организация докладов отдельных искусствоведов и работников театра по вопросам истории, стиля и метода МХТ 2.

В связи с отделкой нового помещения для Музея предполагается значительно развернуть его работу и сделать открытым для широкой публики.

Приложение: Форма № 6.

4. *МАССОВАЯ РАБОТА.* [...] В 1936 году МХТ 2 предполагает выпустить многотиражку (1 раз в месяц). Кроме того, по примеру прошлых лет театр будет издавать к новым постановкам печатные брошюры для массового обслуживания зрителей к спектаклям «Начало жизни», «Васса Железнова», «Собака садовника», «Униженные и оскорбленные», «Гастрольная поездка 1936 г.». [...]

7. *Планово-финансовая дисциплина.* В 1936 году в связи с новыми обязательствами эксплуатационной деятельности театра принимаются дальнейшие мероприятия по линии укрепления планово-финансовой дисциплины. Вводится точное планирование новых постановок, рационализируется процесс подготовки и создания спектакля путем своевременного изготовления макетов, равномерного распределения работы по цехам, своевременной и рациональной закупки материалов. В виде опыта предполагается перевести на хозрасчет Постановочную часть. Пересмотреть нормы выработки работников технических цехов и перевести отдельные цеха на сдельщину, чтобы этим стимулировать развитие методов стахановского движения¹³⁴.

Замдиректора *Залесский*
Гл. бухгалтер *Байков*

Комментарии

1. РГАЛИ, 1990.2.12, л. 4–11. МК, без даты и подписи. Датируется по содержанию.

2. Премьеры были даны: «Светите, звезды!» 28 ноября 1930 г., «Генеральная репетиция» 30 декабря 1930 г., «Нашествие Наполеона» 18 февраля 1931 г., «Тень освободителя» 11 мая 1931 г.

3. 10-летие взятия Перекопа очень широко отмечалось в стране. МХАТ 2-й подготовил специальную интермедию, к которой приложил руку и Афиногенов, а в исполнении ее перед спектаклями в течение нескольких дней наряду с актерами принимали участие курсанты подшефной театру Военной академии им. Фрунзе.

4. В самом начале 1936 г. В.Ф.Залесский отчитывался в «Советском искусстве», что в театре регулярно работает уже более 20 таких кружков.

5. 20 апреля 1931 г. Политбюро вынесло постановление № 56 «о нецелесообразности зарубежных гастролей Второго МХАТа» (Власть, с. 146).

6. В Иваново-Вознесенске театр 4 раза показал «Чудака» и 6 раз «Хижину дяди Тома»; кроме Киева театр в сезон 1930/31 г. посетил с гастролями Харьков и четыре города в Донбассе.

7. Пьесы этих авторов, а также упоминаемых ниже Э.Л.Миндлина и Н.А.Равича в театре не шли.

8. Сезон 1931/32 г. составил из «Дела чести» (2 января 1932 г.), «Униженных и оскорбленных» (26 апреля) и «Неблагодарной роли» (7 июня).

9. Это важная по тем временам оговорка: власти с большим подозрением относились к Достоевскому, более снисходительно реагируя на его произведения, созданные до каторги, когда он еще был под влиянием идеологии петрашевцев.

10. Далее следуют расчеты дохода-расхода – основания построения промфинплана.

11. РГАЛИ, 1990.1.2, л. 2. МК, печать и подпись секретаря Миндлинной: «верно».

12. РГАЛИ, 2579.1.1926, л. 1–5 об. МК, подпись – автограф. Датируется по содержанию.

13. После постановления ЦК в апреле 1932 г. о роспуске РАПП лигторганизации в мае того года приняли совместное постановление «О создании оргкомитета единого Союза Советских писателей для подготовки к открытию Первого съезда советских писателей», который открылся 17 августа 1934 г.

14. В начале сезона 1933/34 г. были приняты В.С.Бальде, Г.К.Григорьева, И.А.Гриневиц, С.Г.Зеленков, Н.П.Попрыкина, Г.В.Хижнякова, А.Ф.Шиллингер, Балакирев и Голубь; двое последних по истечении сезона были отчислены.

15. Кроме перечисленных пьес в сентябре один раз была показана «Не все коту масленица».

16. В этом отчете не учтены спектакли, которые театр давал на гастролях бесплатно.

17. Премьера этой пьесы состоялась 30 декабря 1932 г.

18. «Последняя жертва» в МХАТ 2-м не шла, хотя все время фигурировала в репертуарных планах театра (оформлять ее должен был А.Д.Гончаров).

19. Второй современной пьесой стала «Часовщик и курица», получившая третью премию на Всесоюзном конкурсе.

20. Это могло происходить разве что где-нибудь в самой глухой провинции.

21. Далее следует отчет за подписью директора Г.Г.Александрова и зав. планово-финансовой частью Н.И.Молчанова, которые в основных моментах повторяют доклад за подписью И.Н.Берсенева.

22. РГАЛИ, 1990.1.551, л. 11. МП, подпись (верно) – автограф, круглая печать театра. Копия с копии.

23. РГАЛИ, 1990. 2.32, л. 1–35. Стенограмма общего собрания. МП с небольшой правкой. В квадратных скобках текст, отсутствующий в стенограмме, хранящейся в Музее МХАТ (КС, № 13927).

24. Иван Федорович Арнольд (1898–1968) в МХАТ 2-й пришел в сезон 1928/29 г. после недолгой работы в МХАТ 1-м; в основном играл эпизодические роли; по закрытию МХАТ 2-го направлен в Театр Ленсовета. В 1933 г. был председателем месткома.

25. И.Н.Берсенева с основания театра был замдиректора по административно-финансовым вопросам, после ухода Б.М.Сушкевича его функции художественного руководителя перешли к Берсеневу, который стал единственным (до этого их было два) замдиректора, а 13 декабря 1933 г. он был назначен директором театра.

26. Согласно хранящимся в РГАЛИ дневникам спектаклей, театр дал в Ленинграде 11 спектаклей в феврале и 6 спектаклей в мае; кроме Харькова и городов Донбасса он гастролировал в Одессе и Днепропетровске.

27. Постановление СНК, подписанное 27 декабря 1933 г. зампредседателя СНК РСФСР Д.Е.Лебедем, выделяло «для обеспечения нормальной работы государственных театров» из госбюджета 1 265 т.р.; всем ленинградским гостеатрам отпускалось 400 т., Мейерхольдовскому театру 72 т., Камерному 100 т., Музыкальному театру им. Н.-Д. 70 т., больше всего досталось МХАТ 2-му – 207 т. (РГАЛИ, 1990.1.2, л. 57).

28. Здесь некоторая неточность: по не раз озвучиваемым планам «12-я ночь» должна была пойти в конце декабря или в самом начале января следующего года; в соответствии с этим еще весной был заключен договор с художником В.А.Фаворским и сделан заказ в мастерские. Снятие «Семьи Ивановых» фактически планов театра не разрушало.

29. Видимо, Берсенева здесь ведет расчет не привычно сезонно, а учитывая годовой план, но даже при этом получается неувязка: в 1933 г. кроме «12-й ночи» был поставлен еще только «Суд» (18 апреля), третьей премьерой можно, конечно, с некоторой натяжкой считать пьесу «Не все коту масленица», прошедшую впервые 30 декабря 1932 г.

30. Е.С.Булгакова 1 декабря 1933 г. записала в своем дневнике: «Слух от Коли Л. [Н.Н.Лямин]: здание Экспериментального театра [филиала Большого] дают Немировичу [Музыкальному театру его имени], труппу [МХАТ?] переводят в берсеневацкий театр, а Берсенева закрывают» (Дневник Елены Булгаковой. М., 1990, с. 47).

31. В «Советском искусстве» 2 января 1934 г. была помещена статья Н.Оружейникова.

32. На проходившем в Москве 2-м Международном театральном фестивале МХАТ 2-й показал «12-ю ночь».

33. Премьера возобновления состоялась 29 марта 1934 г.

34. Речь о пьесе «Часовщик и курица», которая была показана 11 мая 1934 г.

35. Или Берсенева ошибается, или число действующих лиц сократилось до 11-ти в процессе работы над пьесой.

36. «Хорошая жизнь» была показана прежде «Испанского священника».

37. См. ниже док. 7 и 8.

38. Премьера пьесы «Комик XVII столетия», которую ставили Е.А.Гуров и П.Д.Ермилов, прошла 5 октября 1935 г.

39. Речь о спектакле «В овраге», сценическую композицию текста для которого делал Ю.В.Соболев, а ставила Л.И.Дейкун; премьера состоялась 17 февраля 1935 г.

40. С А.Н.Толстым был заключен договор на комедию «Изгнание блудного беса», которая, действительно, так и не была получена театром.

41. Формально сезон 1933/35 г. был закончен 27 мая, но 15 мая основная группа актеров уже давала спектакли в Харькове, а в Москве тем временем игрались «малогобаритные» спектакли – «Чудак», «Сверчок», «Часовщик и курица», «Не все коту масленица».

42. Это не совсем так. Летом 1928 г. театр с двумя спектаклями – «Гибель Надежды» и «Потоп» – совершил турне по нескольким городам Поволжья: Ульяновск, Казань, Самара и др.

43. До перехода в МХАТ 2-й С.С.Митиль был помощником директора (по другим документам – инспектором) Малого театра.

44. Н.Г.Китаев играл роль сэра Андрея Эгчика, которую в прежней постановке с успехом исполнял В.С.Смышляев.

45. А.М.Азарин в «12-й ночи» играл Мальволио.

46. Тульский металлокомбинат был одной из многочисленных подшефных организаций театра.

47. Ю.Ю.Коршун играл купца Ахова, Г.А.Палин – Ипполита.

48. П.Я.Гарфункель был главным бухгалтером; он нередко назначался и.о. директора во время отъезда последнего; его подпись стоит на многих ответственных бумагах театра.

49. Речь о В.В.Пантелеевой; после закрытия МХАТ 2-го она работала в театре кукол у С.В.Образцова.

50. Зав труппой до своего ухода был Сушкевич, его сменил Арнольд.

51. «Тень освободителя» последний раз шла 25 сентября 1933 г.; возобновлена она не была. К этому времени из театра ушли исполнители центральных женских ролей Сухачева, Корнакова, Соловьева, умерла Федорова.

52. Сурен Ильич Хачатуров (1889–1934), один из коренных перво-студийцев, был зав постановочной частью.

53. До В.А.Фаворского спектакли МХАТ 2-го оформляли Б.М.Кустодиев, Д.Н.Кардовский, С.В.Чехонин, Н.А.Андреев, М.З.Левин, А.А.Арапов, И.И.Нивинский, В.В.Дмитриев, В.М.Ходасевич.

54. Этот список при стенограмме не сохранился, но, судя по программам, среди сотрудничавших с театром композиторов крупных имен нет, может быть, кроме начинавших свой путь А.И.Хачатуряна и Д.Б.Кабалевского.

55. За ушедшим в Ленинград Б.М.Сушкевичем последовали его жена Н.Н.Бромлей, а также А.Н.Глумов, В.Ф.Дудин, И.П.Новский, Е.Э.Оттен, Н.С.Сорокин, В.А.Таскин.

56. Юрий Юрьевич Коршун (1907–1979) пришел в театр с сезона 1930/31 г. и сразу занял прочное место в репертуаре; при закрытии театра перешел в Театр МОСПС.

57. Николай Геннадиевич Китаев (1893–1942) пришел в театр с сезона 1931/32 г., сыграв здесь ряд значительных ролей; с закрытием театра был направлен в Малый театр.

58. Обе эти пьесы ставил Сушкевич.

59. Речь, видимо, об уходе Сушкевича.

60. В экземпляре РГАЛИ здесь пропуск, в музейном экземпляре вставлено: «Сергей Егорович»; речь о портном Федотове.

61. Отсылка к Библии.

62. Антон Михайлович Езерский, мастер по свету, секретарь партиячейки.

63. А.П.Лапшин, зав административно-хозяйственной частью.

64. Галина Васильевна Хижнякова (1913–?), как и многие другие из вспомогательного состава, набранного в 1933 г., поступила в организованный в 1934 г. при театре техникум, одновременно участвуя в работе театра.

65. Сергей Борисович Васильев начинал в студии (1922) как актер и помощник режиссера, продолжая (с перерывом) совмещать эти занятия и в дальнейшем в МХАТ 2-м.

66. РГАЛИ, 1990.2.32, л. 36–87. МП. Стенографический отчет.

67. Михаил Павлович Аркадьев (1896–1937; расстрелян) в это время был начальником УТЗП.

68. См. примеч. 14.

69. Здесь в оригинале отточия, видимо, стенографистка не расслышала фамилии критика.

70. Речь о «Чудаке» (1929) и «Суде» (1933).

71. При постановщике Л.И.Дейкун режиссером значился А.Г.Шишков, Ю.В.Соболев был автором «сценического текста». К 30-летию со дня смерти А.П.Чехова премьера не поспела (17 февраля 1935 г.), но почти совпала с 75-летием со дня его рождения.

72. В окончательном варианте, судя по программке, в спектакле было занято 34 актера.

73. На тот момент П.И.Новицкий был завсектором гостеатров, а также замначальника УТЗП.

74. Видимо, Новицкий специально подчеркивает, что на правильный путь театр стал только с уходом художественного руководителя театра Сушкевича, который покинул театр в конце декабря 1932 г.

75. Эта эффектная сцена была выброшена после восьмого спектакля (3 мая).

76. Режиссерами спектакля были В.Н.Татаринов и А.И.Чебан.

77. Ни «Дело» (премьера 8 февраля 1927 г.), ни «Закат» (28 февраля 1928 г.) возобновлены не были. См. док. от 9 марта 1934 г.

78. Речь о Комиссии, сформированной и направленной Наркомпросом.

79. Вероятно, речь о подготовке к XVII съезду партии, который проходил с 26 января по 10 февраля 1934 г.

80. Этот текст в документе отсутствует.

81. Речь идет о противостоявшем РАПП литературном объединении «Перевал», возникшем в 1923 г. и завершившем свое существование, как и другие литобъединения, в 1932-м.

82. Аркадий Иванович Благоврахов (1898–1975) был одним из ведущих актеров, постоянным членом худсовета, режиссерской коллегии; после закрытия театра служил в Театре транспорта.

83. Благоврахов по своему возрасту и по времени прихода в Первую студию (1919) занимал промежуточное положение между «стариками» и молодым поколением.

84. Юрий Васильевич Соболев (1887–1940), литературовед и театральный критик, пришедший в МХАТ 2-й после ухода Чехова, в 1928 г., последовательно занимал должности секретаря дирекции, завлита, ученого секретаря художественной коллегии при директоре.

85. Голубь был из тех принятых во вспомогательную группу, кто через год не был оставлен в театре и не числился среди поступивших в его техникум.

86. Анатолий Владимирович Ракитин (1893–?) после закрытия театра бывш. Корш проработал сезон в МРХТ, а 15 ноября 1933 г. был принят в МХАТ 2-й; его занимали в небольших ролях; после закрытия театра был определен в Театр Ленсовета.

87. Имеется в виду помещение театра бывш. Корш в Петровском переулке.

88. Александра Федоровна Сальникова (1900–?) после ликвидации театра бывш. Корш была направлена в Театр Красной Армии, однако она хотела работать в МХАТ 2-м, чему воспротивился тогдашний директор Г.Г.Александров; актриса все же – через Наркомпрос, лично через М.П.Аркадьева – добилась своего; однако, придя в театр в 1933 г., она не успела занять здесь прочного положения; после закрытия МХАТ 2-го была принята в Малый театр.

89. Фаготист Ян Станиславович Скурдо был профгруппоргом оркестра.

90. Степан Семенович Митиль замдиректора МХАТ 2-го был назначен приказом от 21 сентября 1935 г.; после его закрытия стал помдиректора в 1-м МХАТе. К.С., шокированный первыми шагами Митиля в театре, писал недавно назначенному в МХАТ директору М.П.Аркадьеву: «Умоляю Вас послушаться дружеского совета. Откажитесь от Митиля. Его не примет ни труппа, ни театр, его не в силах принять и я. Об этом нашем расхождении говорят во МХАТе, и это нехорошо, как для Вас, так и для меня. В нашем театре для нас, его основателей, все связано с воспоминаниями об А.П.Чехове. От него простота, строгость, благородство, естественность, которых добиваются во всем – в спектакле, в творчестве, в здании, в обращении. Какое отношение ко всему этому имеет Митиль? Скажут, что у нас и без него много элементов, не имеющих отношения к Чехову. К сожалению, это так. Тем более надо избегать тех, кто идет вразрез с главными задачами, с основами дела, и очищать его от этих лиц» (КС, т. 9, с. 638). Аркадьев, видимо, прислушался к призыву К.С.: функции Митиля свелись в основном к заведованию мхатовским домом отдыха в Пестове.

91. Видимо, Аркадьев вполне резонно намекает на возраст Ракитина (ему 40 лет) и Сальниковой (ей далеко за 30-ть).

92. МХАТ 2-й шефствовал над несколькими колхозно-совхозными театрами в Саратовской области: там работали, ставили спектакли в основном молодые сотрудники театра.

93. Речь, видимо, о С.А.Соколовой, которая до МХАТ 2-го училась у Мейерхольда, а затем несколько лет служила в его театре.

94. Вероятно, это обсуждение происходило в другой день и при другом составе аудитории.

95. Н.И.Молчанов – зав планово-финансовым отделом театра.

96. Николай Алексеевич Алексеев (1896– после 1964) заведовал примерной частью МХАТ 2-го с его основания до закрытия.

97. И.М.Рейнфельд в 1933 г. был ответственным исполнителем при зав планово-финансовым сектором НКП.

98. Здесь пропуск в оригинале.

99. РГАЛИ, 1990.2.36, л. 1–3. МП, без подписи и даты, с обильной карандашной правкой. Датируется по производственному совещанию 11 января 1934 г.

100. На полях: «Душа театра – репертуар» – «Петербургские записки 1836 года!» [В.Г.Белинский].

101. На полях: «Рост актеров – режиссеров. Рост кадров».

102. На полях: «Как сделать, не уменьшая количества, поднимать качество. 4 постановки – 9 м[есяцев] активной работы на стационаре, 1½ – гастроли, 1½ – отдых».

103. На полях: «Финн, Славин».

104. Далее следовал карандашный набросок: «Репертуарный кризис. Репертуар есть, его надо искать, а главное искать заранее, учитывая – свои силы, пользуя все творческие силы театра и около театра. Это не значит, что составили 3-х лет. план и закрыли доступ новым пьесам, которые могут появиться, – тут надо маневрировать. Но это значит, что не будет прорыва, не будет бездействия, а значит – постепенного умирания. Это преступление – к театру, это преступление – это» [далее текст обрывается].

105. РГАЛИ, 1990.2.36, л. 4–17. МК, подпись густо зачеркнута, ясно можно прочесть только инициалы В. и З., с обильной правкой. Датируется по содержанию.

106. Пропуск в оригинале. Возможно, речь о «Гонимых» по «Колоколам» Диккенса, которые периодически всплывали в планах театра.

107. На заседании пушкинской комиссии 22 сентября 1935 г. решено было исключить «Пиковую даму» из состава Пушкинского спектакля (РГАЛИ, 1990.1.27, л. 1).

108. В реальности репертуар 1935 г. сформировался по-другому, совпав только в постановке «В овраге». Вместо «Последней жертвы» Островского был поставлен его же «Комик XVII столетия». Среди современных пьес была только одна советская («Свидание»), другая – французского автора («Мольба о жизни»). «Заговор Фиеско» не шел. Планировавшаяся на этот год комедия Скриба «Лестница славы» была перенесена в план на 1936 г.

109. РГАЛИ, 1990.1.3, л. 3–4. МК, без подписи. От руки: В.Ф.Залесскому.

110. На полях: «К 15/III».

111. На полях: «К 15/III».

112. РГАЛИ, 2579.1.1925, л. 1–9. МК, без даты и подписи. Датируется по содержанию.

113. Премьера была сыграна 11 мая 1934 г.

114. Стенограмм этих докладов (если они были) обнаружить не удалось.

115. См. примеч. 14.

116. Речь, видимо, о пьесе «Свидание», премьера которой состоялась 5 апреля 1935 г.

117. Сборник издан не был.

118. Его доклад хранится в Музее МХАТ (КС, № 14109).

119. РГАЛИ, 2579.1.1926, л. 9–21. МК, подпись – автограф. Датируется по содержанию.

120. Опускается таблица выполнения финплана и причин его нарушения по отдельным статьям, а также разделы «Капиталовложения», «Инвентаризация», «Расчеты с кредиторами и дебиторами».

121. РГАЛИ, 1990.1.3, л. 79–81. МК за подписью Аркадьева (не автограф).

122. Режиссером «Испанского священника» была С.Г.Бирман, художником А.В.Лентулов.

123. 12 июня 1935 г. Наркомпрос издал приказ за № 490: «За высокие показатели художественной, культурной, организационной и финансово-хозяйственной работы Гос. Московского Художественного театра 2 за 1934/5 гг. премировать директора театра Заслуженного деятеля искусств И.Н.Берсенева двухмесячной ставкой его зарплаты по должности директора (РГАЛИ, 1990.1.3, л. 94).

124. РГАЛИ, 2579.1.1929, л. 35–43. МК, без даты, подписи – автографы. Датируется по содержанию.

125. В.В.Куйбышев умер 28 января 1935 г.

126. Согласно дневнику спектаклей, в Ленинграде, где театр гастролировал с 22 мая по 30 июня, он дал 44 спектакля; эту цифру подтверждают и данные, публиковавшиеся в «Театральном Ленинграде».

127. Пятой постановкой должна была стать пьеса «Начало жизни» (она пошла в феврале), «Бегство» завершено не было.

128. Далее опускаются финансовые расчеты по капиталовложениям, инвентаризации и пр.

129. РГАЛИ, 2579.1.1929, л. 44–54. МК, подписи – автографы. Датируется по содержанию.

130. Здесь и ниже обозначенные приложения в архиве отсутствуют.

131. «Васса Железнова» в том же году будет поставлена Бирман уже в другом театре – Театре МОСПС, хотя и с некоторыми прежде намечавшимися исполнителями.

132. Перевод Лозинского в 1937 г. использовал Театр революции для своего спектакля «Собака на сене» в оформлении Фаворского с Бабановой в главной роли.

133. «Каменный гость» (режиссер Бирман) и «Моцарт и Сальери» (режиссер Ванин) будут поставлена в 1937 г. в Театре МОСПС с некоторыми прежде намечавшимися исполнителями.

134. Далее опускается сводная смета на 1936 г.

IV. Ликвидация

1936

В своих воспоминаниях «Новеллы моей жизни» Н.И.Сац пишет о том, каким образом руководимый ею Московский театр для детей (Тверская, 61; бывш. к/т «Арс», 700 мест) получил здание МХАТ 2-го (бывш. театр Незлобина, 1330 мест) на пл. Свердлова по соседству с Большим и Малым театрами, рядом с открывшейся станцией метро: «На один из воскресных спектаклей в 1935 году в театр приехали руководители партии и правительства. Приехали задолго до начала и уехали, когда выходила последняя группа детей. Шел спектакля для малышей «Негритенок и обезьяна», шел больше чем в восьмисотый раз при переполненном зале. Артисты играли, как обычно, даже и не знали, кто их смотрит. Меня в этот день в театре, как назло, не было, и я обо всем узнала только на следующее утро. Мне рассказали, что товарищи из Центрального Комитета и Совнаркома очень внимательно приглядывались ко всей нашей работе, спектакль им, по-видимому, понравился, но они ни с кем не разговаривали. Через несколько дней кто-то из «всеведущих» сказал мне по секрету, что есть проект создать на базе нашего театра Центральный детский театр» (М., 1979, с. 256–257). Правда, она ни словом не обмолвилась о судьбе театра, который ее недюжинной волей, напором, высокими связями оказался сначала без крыши над головой, а потом и без права на существование. Ее воспоминания не оставляют сомнений в том, что получить это прекрасное здание ей помог ее муж И.Я.Вецлер, на тот момент нарком внутренней торговли СССР, ближайший друг (опять же на тот момент) Сталина (свидетельство самой Н.И.), за несколько дней до этих событий получивший очередную высшую награду (орден Трудового Красного Знамени, а чуть раньше – орден Ленина). Но, конечно, воля Н.И.Сац и прочие ее достоинства только толчок. Важна была основная на тот момент тенденция правящей верхушки. И личная воля вождя.

Знакомство с документами Наркомпроса, ведавшего тогда театрами, ЦК Рабис, прессы позволяет понять главенствующую тенденцию партийных верхов в области искусства на тот момент. Тенденция, на первый взгляд, можно даже сказать вполне благородная: нести культуру в массы. Считалось, что в Москве – в ущерб другим регионам – сосредоточилось слишком много театров; многие из них нужно переводить в другие регионы, поближе к новым грандиозным стройкам, где и создавать новые очаги культуры. На деле эта тенденция вылилась в закрытие в 30-х гг. более десяти московских театров и переоборудование части этих помещений в кинотеатры, так как агитационные возможности кино намного всеохватнее, чем театра. Некоторые из театров переоборудовались в дворцы пионеров и школьников.

Горький вскоре после ликвидации МХАТ 2-го в черновом письме Сталину, сетуя на слишком резкое постановление о его закрытии, недомевал: зачем вообще закрывать театры, если их и так мало, зачем создавать этот Центральный детский, если пьес для него фактически нет (см. Власть, с. 301).

Когда в 1932 г. закрывали театр б. Корша, просуществовавший в Москве около 50 лет, резонанса особого не было. Хотя театр был не хуже многих, а уж по актерскому составу вообще мало кому уступал. Никто особо не объяснил, почему закрыли театр, чем и кому он не угодил. Ответа на этот вопрос нет, да его никто и не задавал. Никаких протестов, никаких жалоб и писем «наверх», никакой реакции общественности не последовало.

Когда в начале 1927 г. давно тлевший конфликт внутри МХАТ 2-го вышел за пределы театральных стен, на газетно-журнальные полосы хлынул поток отзывов – согласных или не согласных с той или иной позицией. Конфликт широко обсуждался в коллективах (не только театральных), на собраниях и т.п. Общественность была взбудоражена, она рвалась заявить публично о своей позиции, не остались в стороне и высокопоставленные чиновники. Когда в начале февраля 1936 г. стала проявляться плачевная судьба МХАТ 2-го, который считался одним из лучших театров страны, имел своего преданного зрителя, последние годы имел прекрасную прессу, был ласкаем театральными чиновниками и надеялся на еще более светлое будущее, – общественность молчала. (Ирония судьбы: когда с театром все уже было решено, появился февральский номер «Советского театра», подписанный в печать 31 января, который чуть не весь был посвящен МХАТ 2-му, украшен портретами его ведущих актеров (16 фотографий актеров одного театра, Берсеневу посвящалась отдельная, на целую полосу статья.) Когда же вышло это постыдное постановление о ликвидации театра, общественность откликнулась – потоком одобрения в адрес партии и правительства, забрасывая камнями поверженный театр, стремясь найти слова пообиднее, ужалить побольнее. Под откликами часто стоят вполне и до сих пор уважаемые имена заслуженных и народных, но теперь-то хорошо известно, какими приемами и способами часто добывались эти подписи. Праздник публичного неповиновения все же случился: на последнем спектакле – шла «Мольба о жизни» – публика не скрывала своих эмоций, всем своим поведением демонстрируя свое несогласие с оценкой театра как «посредственного». В архиве Берсенева сохранилось несколько робких писем с выражением неизменной любви и преданности театру. Публично выступить в поддержку театра стало фактически невозможно.

В начале декабря 1935 г. на Политбюро было решено переподчинить все учреждения культуры создаваемому Всесоюзному комитету по делам искусств, оставив в ведении Наркомпроса только учреждения просвещения и культмассовой работы (шла активная и успешная борьба с неграмотностью, правда, у этой благородной акции цели были узко прагматичные – население страны должно уметь читать газеты и прочие агитационные материалы). Возглавлять Комитет поручалось партийному функционеру П.М.Керженцеву, на тот момент председателю Радиокomiteта.

2 февраля 1936 г. Наркомпрос издает распоряжение, направленное во все театры страны, о подготовке к передаче всех дел и имуществ из ведения Наркомпроса в ведение Комитета. В бумаге подробно расписывалась процедура передачи, сроки и т.п. – обычный бюрократический процесс. Но уже через несколько дней, а именно 7 февраля, на заседании Политбюро рассматривался конкретный вопрос о передаче двух помещений – мюзик-холла и МХАТ 2-го – в ведение других театральных учреждений: театру рабочей художественной самодеятельности и детскому театру. Принятый документ предельно скуп: никаких следов обсуждений, мотиваций, причин такого решения.

В тот же день зав культпросвет отделом ЦК ВКП(б) А.С.Щербаков был на приеме в кабинете у Сталина с 21 до 21.30 (см. На приеме у Сталина. М., 2010, с. 179). О чем шла между ними речь, вряд ли когда-нибудь станет известно, но сохранилось письмо Щербакова на имя Молотова и Сталина в защиту МХАТ 2-го, написанное на следующий день. Вряд ли между этими двумя событиями отсутствует связь. Ходатайство Щербакова, как и другие ходатайства (Керженцева, например), ничего не дали, возможно, наоборот, еще более укрепили вождя в своем решении. Вряд ли мы когда-нибудь узнаем всю подноготную этого загубленного театра, но все же имеющиеся документы многое проясняют.

В постановлении Политбюро речь шла только о передаче здания – в самый разгар сезона – другому коллективу, ни слова не было о театре, у которого это здание отнимали, о его судьбе. (Стоит обратить внимание, что Щербаков в своем письме Сталину считает необходимым объяснить ему, кто такой Берсенева.) И театр, и Комитет недоумевали: что же будет с театром, лишившимся помещения, как им жить дальше. Верхушка Комитета, как и прежнее ведомство, к МХАТ 2-му относилась благожелательно. Театру, несомненно, хотели помочь. Об этом можно судить и по воспоминаниям Имаса, и по письму Керженцева в ЦК. Не исключено, что не без их советов писались в театре письма в инстанции и предлагались возможные варианты с помещением.

Театр и те, кто его старался поддержать, хлопотали только о возможности остаться в Москве – вопрос о праве существования не возник. В фонде В.В.Федорова, служившего в тот период в конторе МХАТ 2-го, сохранилось множество черновиков писем разным лицам, что готовились в недрах театра. Черновики не датированы, нет и уверенности в том, что письма были отправлены адресатам. Но само наличие этих черновиков свидетельствует о судорожных попытках ведущей группы актеров оставить театр в столице. Была попытка составить текст и как бы от имени театральной общественности. Вероятно, именно под этим письмом должен был поставить свою подпись прежде всего К.С., высший тогда театральный авторитет. В № 4 за 1998 г. специального приложения к «Независимой газете» «Хранить вечно» приводятся записи информаторов о реакции разных театральных деятелей на разгром МХАТ 2-го. Озвученное В.З.Радомысленским высказывание К.С. в беседе с ним по

поводу закрытия МХАТ 2-го: «Я поражаюсь, как большевики умеют четко, ясно и принципиально решать вопросы. Это совершенно правильное решение. Мне их жалко, но в принципе это совершенно правильно. Это – карьера, деличество, а не искусство» – вызывает очень большие сомнения в его подлинности или, по крайней мере, искренности. Тот же Радомысленский вспоминал, что К.С., откликнувшись на просьбу своих бывших учеников, готов был подписать обращение в верха, но, посоветовавшись кое с кем и убедившись, что все усилия уже бесполезны, подписывать не стал. Вероятно, тот же источник зафиксировал свидетельство Н.Н.Литовцевой, жены В.И.Качалова: «Берсенева приходил к Качалову и просил его написать письмо о том, что МХАТ-2 должен остаться в Москве. Но потом Берсенева позвонил по телефону Качалову, сказал, что письма писать не надо, т.к. они больше хлопотать не будут. Мне кажется, что они слишком усиленно хлопотали и перестарались». К.С., однако, не став подписывать письмо, звонил Керженцеву, стремясь защитить театр, что не очень соотносится с приведенным выше его высказыванием в беседе с Радомысленским.

Когда возник вариант с переездом в Киев и кем он был сформулирован, установить не удастся. В передислокации в Киев, незадолго до того (в 1934 г.) ставший столицей Украины, вряд ли можно было усмотреть какое-то ущемление высокого статуса московского коллектива. А для Киева получить такой театр могло быть лестно, могло способствовать улучшению культурного климата, тем более что второмхатовцы, часто посещавшие украинские города, были любимы здесь и публикой, и властями.

Скорее всего, кто-то из властных структур, предлагая перевести театр в Киев, не таил никаких дурных намерений и унижить его не собирался. Но театр это воспринял по-иному – как незаслуженное унижение. Большинство высказавшихся по горячим следам событий винили в последующем разгроме театра Берсенева, его неверное поведение. Ходили слухи, что художественный руководитель театра, часто бывавший во французском посольстве, пожаловался на предполагавшуюся ссылку чуть ли не французскому послу. 2 марта Е.Г.Дулова писала своему мужу В.Д.Бутурлину, цитирующему в штате МХАТ 2-го: «Во всем виноват Берсенева; когда ему был предложен Киев, то он заявил, что они «Московский Худ. Театр, что это театр-Академия, и нигде кроме Москвы они быть не могут, и если будут настаивать на переводе, то они будут протестовать в печати». И вопрос о Киеве не был поставлен ни на общем собрании, ни перед режиссурой. Берсенева ответил за всех, очевидно, исходя из принципа Людовика XIV «государство – это я». Он же сам и стоящие близко к нему отрицают этот факт, но мне это подтвердил Матэ Залка и кроме того рассказал о подробностях всего происшествия» (РГАЛИ, 757.1.50, л. 35). Уже упоминавшаяся публикация в «Независимой газете» приводит аналогичные высказывания. «Здесь дело, по-видимому, не столько в самом театре, а в том, что Берсенева допустил какой-то политический шаг, который осуждается. Виновником гибели театра я считаю Берсенева»

(Н.В.Егоров, замдиректора МХАТ). «Несомненно, виновником является Берсенева. Я его на днях встретил, и он мне говорил, что ему звонил французский посол и поражался закрытием театра» (Б.Л.Изралевский, зав музыкальной частью МХАТ). «Так и следует Берсенева. Я знал, что этот арап рано или поздно так кончит. Это бездарный актер, умеющий только расшаркиваться перед женщинами. Постановление вполне правильное» (П.М.Садовский, актер Малого театра). «Постановление, несомненно, вызвано поведением Берсенева» (В.Н.Пашенная, актриса Малого театра). «В чем причина закрытия театра? По-видимому, Берсенева со свойственной ему наглостью где-то что-то сказал» (Н.А.Белевцева, актриса Малого театра). В большинстве же высказавшиеся о закрытии театра сочли решение жестоким и непонятным; многие вопрошали: чем лучше театры Вахтангова, Революции, Камерный, МОСПС, почему именно МХАТ 2-й постигла эта участь? И почти все первопричиной называют отказ от поездки в Киев. Как бы подводили итоги зафиксированные агентурой два отзыва: «Вызывает удивление некоторая неувязка в постановлении: с одной стороны, посредственный театр, а с другой стороны, актеры его должны усилить своим вхождением другие театры Москвы и Ленинграда» (В.А.Подгорный, актер МХАТ 2-го). «Сегодня наши враги радуются, завтра с ними будет то же самое. Все там будем, раз мы зависим от несварения желудка» (Б.М.Афонин, актер МХАТ 2-го).

И действительно, вряд ли причины ликвидации театра выходили за рамки «несварения желудка». Здесь не следует искать каких-то глубоких, тем более идеологических обоснований – иначе последствия были бы намного более жесткими. Просто начальство не потерпело, что кто-то посмел ему не то что возразить, но с готовностью сразу не согласиться и вытянуть руки по швам. С такой бестактностью начальство не могло мириться, и мстительно, вопреки очевидности, обозвало театр «посредственным» и посему подлежащим ликвидации. Клеймо «посредственный» нельзя ведь ни обжаловать, ни оспорить.

Из рассказа П.М.Керженцева, который запомнил И.М.Имас, можно понять, что Сталин смотрел, по меньшей мере, пять спектаклей в МХАТ 2-м: «Митькино царство» (последний спектакль 19 декабря 1929 г.), «Неблагодарная роль» (последний спектакль 18 февраля 1933 г.), «Блоха» (последний спектакль 14 марта 1934 г.), «Петр I» (последний спектакль 24 апреля 1934 г.), «В 1825 году» (последний спектакль 3 мая 1934 г.). Новицкий в своем письме Боярскому называет три. В дневнике спектаклей театра зафиксирован факт посещения Сталиным (вместе с Кировым) только «Блохи». После этого она исчезла с афиши. Возможно, чистая случайность. Вообще-то названные спектакли не числились среди лучших достижений театра (за исключением, может быть, «Блохи»), были поставлены давно и выпали уже из репертуара. Даже если вождь действительно видел их, то все же трудно предположить, что полученные впечатления он таил в себе столь долго, чтоб только теперьотреагировать на их «посредственность». За истекшие годы, в особенности с тех пор, как театр

возглавил Берсенева, театр набирал обороты с каждым спектаклем – начальство, пресса, публика были довольны. Театру все реже припоминали его прежние прегрешения, он, можно сказать, был уже прощен. Нигде, пожалуй, кроме 1-го МХАТа, не было столько (около 20-ти) заслуженных артистов. То есть к началу 1936 г. театр по всем показателям – в том числе идеологическим – по праву мог чувствовать себя в авангарде театрального процесса социалистического реализма. Тем более жестоким, неожиданным, немотивированным было для него постановление.

Театр до последнего не верил в трагический исход, продолжая строить планы на дальнейшую жизнь своего коллектива – вплоть до 28 февраля, до опубликования постановления. 27 февраля Берсенева телеграфирует находящемуся в Ленинграде своему помощнику С.С.Митилю: «Узнайте точный размер сцены Василеостровского. Учтите, «Мольба» может идти только Выборгском» – это о предполагавшихся летних гастролях. В тот же день он отправляет срочную телеграмму в Харьковский Дом культуры железнодорожников: «Удивлен молчанием Срочно подтвердите наши гастроли тчк Афиша, репертуар высланы». И только 28-го Митиль телеграфирует в Василеостровский ДК: «Договор считаем аннулированным». Это ответ на телеграмму из Ленинграда, отправленную 28-го в 15.38. На ней Митиль и набросал ответ.

26 ЯНВАРЯ 1936 г.

В ЦК ВКП(б) товарищу Сталину И.В.¹.

МГК ВКП(б) просит ЦК ВКП(б) дать директиву Наркомпросу о передаче помещения Мюзик-Холла для театра рабочей художественной самодеятельности².

В Москве и Московской области работает несколько тысяч хоров, драматических кружков, оркестров и тысячи одиночек исполнителей. Для дальнейшего развития художественной самодеятельности, стимулирования ее качественного роста и выявления новых талантов из рабочих, необходимо иметь постоянный театр. Помещение Мюзик-Холла является наиболее подходящим для показа лучших образцов народного творчества.

МГК также просит ЦК ВКП(б) дать директиву Наркомпросу о передаче помещения МХАТа II под детский театр. Существующая сеть детских театров уже не в состоянии удовлетворить растущие потребности в театральном обслуживании школьников³.

Помещение МХАТа 2 находится в центре города и представляет наибольшие удобства для создания большого детского театра.

Секретарь МК и МГК ВКП(б)

Н.Хрущев /Хрущев/

5/II-36 г.

РСФСР Народный комиссариат просвещения

Директору МХАТ 2 (с училищем)⁴.

Во исполнение приказа по НКПросу РСФСР № 58 от 2-го февраля

1936 года и приказа по Всесоюзному комитету по делам искусств при СНК СССР – Управление театрами НКП РСФСР устанавливает следующий порядок передачи Вашего т-ра Всесоюзному Комитету по делам искусств при СНК СССР:

1. К 11 февраля с.г. за подписью Директора т-ра должна быть изготовлена докладная записка о состоянии В/т-ра со всеми подсобными предприятиями, состоящими на его балансе на день приема с приложением: а) баланса на 1/1-36 и бухгалтерских данных по день приема, б) инвентарные описи и акты о состоянии здания.

2. В срок от 12–15 февраля представителями НКПроса РСФСР и Всесоюзного Комитета по делам Искусства при СНК СССР произведут сдачу–приемку Вашего т-ра, составив об этом акт и проверив в случае необходимости состояние отдельных участков работы предприятия, ответственность наличия имущества инвентарной описи и т.д.

Зам. нач. УТЗП НКП РСФСР /подпись/ /Имас/

7 ФЕВРАЛЯ.

Постановление Политбюро⁵:

О помещениях для театра рабочей художественной самодеятельности и для детского театра.

Предложить НКПросу передать помещение Мюзик-Холла для театра рабочей художественной самодеятельности и помещение МХАТ-2 – под детский театр.

8/II 36.

Тов. Сталину И.В.⁶ *Секретно*

ПБ 7.II.36 вынесло решение о передаче под детский театр помещения Московского Художественного театра второго (МХАТ II – художественный руководитель заслуженный деятель искусств Берсенева).

Отдел Культурно-просветительной работы ЦК ВКП(б) просит пересмотреть это решение по следующим причинам:

а) Передача помещения МХАТ II будет означать фактически его ликвидацию. А между тем МХАТ II, порожденный советской театральной культурой и являющийся ближайшим отпрыском Московского Художественного театра, за последние годы превратился в один из наиболее замечательных театральных коллективов нашей страны. Этот театр пользуется широкой известностью у нас и за границей. Его постановки («В овраге», «Петр I», «Мольба о жизни», «Двенадцатая ночь» и др.) служат в ряде случаев примером для многих других советских театров.

б) Недавно решением ПБ были переданы в систему ГУКФа под кино помещения, занятые театрами. Театральные коллективы, лишённые помещений, как, например, Новый театр (художественный руководитель заслуженный артист республики Каверин) и театр им. ВЦСПС (художественный руководитель заслуженный артист республики Дикий) фактически ликвидируются, театр под руководством заслуженного артиста республики Завадского выезжает в Ростов/н/Дону.

В крайнем случае, под детский театр целесообразнее занять театр имени МОСПС, который по своей художественной ценности менее значителен, чем МХАТ II.

Зав. Культпросвет отделом ЦК ВКП(б) /Щербаков/

20.II.36

Тов. Сталину И.В.

Тов. Молотову В.М.⁷.

1-го марта с.г. помещение Московского Художественного театра 2-го передается для организации детского театра. В связи с этим стоит вопрос о дальнейшей судьбе коллектива театра.

Возможны два варианта:

1. Передать коллективу МХАТ 2 помещение кинотеатра «Колизей», в котором раньше помещался театр ВЦСПС⁸. Это – очень хорошее и для театра технически вполне оборудованное помещение. Взамен «Колизея» передать Главному Управлению Кино-фотопромышленности здание кино «Арс», которое освобождается вследствие перехода детского театра в новое помещение. Здание кино «Арс» имеет меньше мест, чем «Колизей», но оно расположено в центральном месте, на улице им. Горького, и как кинопомещение давно себя зарекомендовало⁹.

2. Перевести коллектив МХАТ 2 в гор. Киев. По этому вопросу я вел переговоры с тт. Постышевым и Любченко¹⁰. Они готовы взять коллектив с нового театрального сезона¹¹.

При разрешении этого вопроса прошу учесть то обстоятельство, что коллектив театра за последние годы очень окреп, работает дружно и продуктивно и по своей творческой работоспособности и внутренней спайке представляет из себя очень ценный организм.

Коллектив существует уже более 20 лет.

К.С.Станиславский мне звонил по этому поводу и указывал на то, что МХАТ 2 – это первое ответвление Художественного театра и что решение о ликвидации коллектива или его отъезде из Москвы будет им и всем театральным миром воспринято с огорчением.

Я лично считаю более целесообразным принять первый вариант, т.е. передачу МХАТ 2 помещения «Колизея».

Прошу дать мне указание для окончательного разрешения вопроса.

Керженцев /Керженцев/

[22–23 ФЕВРАЛЯ]

Глубокоуважаемый и дорогой Лазарь Моисеевич¹².

Только серьезность положения и ответственность за дальнейшую судьбу единого творческого коллектива дает нам право и обязывает нас обратиться к Вам.

29-го февраля в помещении Московск. Худож. Театра 2-го идет последний спектакль этого театра – театра, который строился, рос, собирался человек к человеку в течение 23 лет и вырос в здоровый, дружный, самоотверженный в работе творческий коллектив.

Нас 400 человек. У нас школа 65 театральных учеников.

Помещение нашего театра передается Детскому театру п/р Н.И.Сац. Нам предписано освободить помещение через несколько дней. Что будет дальше с театром – неизвестно.

Говорят о возможности перевода нас в Киев или в другой город. Это все слухи и предположения, в которых мы живем и продолжаем работать уже 14 дней.

Горячее желание коллектива остаться в Москве. Это желание исходит не из личной корысти – нет. Мы просим не разлучать нас с Москвой как с творческой базой. Мы можем гастролить в самых отдаленных углах нашего Союза, и мы это делаем ежегодно. Но творческой лабораторией для нас может быть только Москва – наш родной город, где мы работаем в непосредственной близости с нашим учителем и создателем К.С.Станиславским.

Вся наша творческая и жизненная молодость прошла в этом театре. Ему мы отдали свои силы, знания, дарования, желая сделать его театром, достойным нашей великой Родины.

И мы, видимо, стали таким театром. Максим Горький написал заново «Вассу Железнову» именно для нас, веря в наши возможности и силы. Мы кровно связаны многолетней работой с Академией имени Фрунзе и заводом «Динамо». Мы руководим четырьмя колхозно-совхозными театрами Саратовского края.

Мы дали за последний год 120 000 прибыли и никогда не получали дотации от государства.

И наконец, мы третий год руководим Транспортным театром в Москве, поручая в нем режиссерскую работу лучшим мастерам нашего театра. И мы стоим накануне еще большего расширения и углубления этой работы.

Таким образом, мы корнями связаны с Москвою и перевод в другой город грозит разрушением единого творческого коллектива.

Мы просим от имени всего театра помочь нам остаться в Москве, предоставив нам другое помещение (театр на улице Воровского или помещение быв. Театра ВЦСПС).

То, что мы испытываем перед угрозой возможного разрушения нашего театра, мы не можем передать Вам на бумаге.

В эти дни решается будущее нашего театра.

Помогите нам, дайте радость продолжать наше творческое дело в родной Москве.

От имени коллектива МХТ 2-го

Заслуженный деятель искусств /Берснев/

Заслуженная артистка Республики /Гиацинтова/

Заслуженный артист Республики /Азарин/

Заслуженная артистка Республики /Бирман/

Заслуженный артист Республики /Чебан/.

22 ФЕВРАЛЯ

Главному Управлению театрами Комитета искусств при СНК СССР¹³.

Согласно Вашего предложения Дирекцией Московского Художественного театра II выяснена возможность организации гастролей на период март – май месяца.

Нами согласован вопрос с Директором Выборгского Дома Культуры в Ленинграде тов. Шахматовым о гастролях в Ленинграде с 15-го апреля по 30 мая с.г. Причем с 15 апреля по 9-ое мая в указанном Доме Культуры запланированы гастроли Московского Камерного театра, а с 9-го мая по 30-е мая Московского Малого театра, от которых Выборгский Дом Культуры соглашается отказаться, заменив гастроли названных театров – гастролями МХАТ 2-го.

До 15-го апреля гастроли театра планируются в Киеве и Харькове.

При утверждении вышеизложенного плана сохраняется бесперебойная работа театра до конца сезона 1935/36 г.

Просим Ваших санкций.

Замдиректора МХАТа II

*Митиль
Залеский*

23/II 1936 г.

В Секретариат ЦК ВКП(б)

Копия: Зав. культпросвет отделом ЦК ВКП(б) тов. Щербакову¹⁴.

Прошло около двух недель с того момента, как нам стало известно решение о передаче здания Московского Художественного театра Второго (на площади Свердлова 2/7) под Центральный Детский театр, но до сегодняшнего дня коллективу Театра неизвестна его дальнейшая судьба.

К 1-ому марта [предполагается закончить наши спектакли в ныне занимаемом помещении, и что станет с нами, никто из нас не знает. Хотя и предпринимались меры к отысканию подходящего для нужд Театра помещения, однако до сих пор реальных результатов это не дало¹⁵] театру предписано прекратить спектакли в настоящем помещении.

Мы считаем себя обязанными объяснить те обстоятельства, которые позволяют нам просить о сохранении Театра в Москве:

1. Коллектив МХТ 2, возникший 23 года тому назад как Студия МХТ под непосредственным руководством К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, спланивался в очень длительном и трудном процессе как художественный организм, достойный революционной эпохи. За все эти годы, пройдя через ряд трудностей и неустанно выпрямляя свою идеологическую линию, МХТ 2 чрезвычайно окреп и на сегодняшний день являет собой единый сплоченный коллектив.

2. Последние два года особенно явно отмечают его рост и определяют его творческое лицо. Это констатировано в целом ряде постановлений, решений и резолюций органов, руководивших театральной жизнью Москвы, а также и всей советской печатью.

3. Эта точка зрения на театр сохранилась и после решения о передаче помещения МХТ 2. Комитет по делам искусств при Совнаркомом СССР и ЦК Рабис подтвердили свое мнение о МХТ 2 как об организме здоровом и имеющем несомненную художественную и общественную значимость. Тот уровень, на котором стоит в настоящее время МХТ 2, достигнут, по нашему убеждению, тем органическим процессом роста, который был обеспечен театру его постоянным пребыванием в Москве, где он возник и развивался.

4. Огромное влияние на общественное и творческое развитие театра несомненно оказала и близость МХТ 2 к тем организациям, с какими он находился в культурном взаимоотношении (Краснознаменная и ордена Ленина Военная Академия им. М.В.Фрунзе, завод «Динамо» им. Кирова, Метрострой и т.д.).

5. МХТ 2 руководит работой Московского театра железнодорожно-го транспорта, осуществляя свое культшефство режиссурой всех спектаклей силами ведущих мастеров Театра.

6. Озабоченный вопросами воспитания кадров, МХТ 2 два года тому назад создал Театральное училище, признанное одним из лучших в ряду театрально-учебных заведений Москвы. Через 2 года предстоит первый выпуск училища, и МХТ 2 получит значительную группу даровитой молодежи¹⁶, которая может стать полезной и для самого МХТ 2 и быть использована для нужд и периферии.

Но и это, как мы полагаем, обусловлено тем, что Училище вырастает в стенах Московского театра, что обеспечивает училищу состав лучших преподавателей.

7. За последние годы Театром проводится усиленная работа с драматургами, организован кабинет по созданию репертуара, возникший в совместном творчестве советских драматургов с театром.

Эти новые формы работы с крупными советскими драматургами обеспечивают театру создание достойного репертуара к 20-й годовщине Октябрьской революции.

8. Наконец, нельзя не отметить, что переезд МХТ 2 в другой город тяжело отразится на положении работников Театра, разрушит прочно сложившийся быт, а для многих и вообще станет невозможным. Это не замедлит сказаться на художественном единстве коллектива самым тяжелым, разрушительным образом.

Через год, в 1937 году, исполняется XXV-летие¹⁷ существования театра.

Все эти перечисленные факты позволяют надеяться, что при решении вопросов о нашей дальнейшей деятельности как единого целого, будет принята во внимание необходимость сохранения нас в Москве.

Мы просим предоставить нам помещение на ул. Воровского или помещение бывшего театра ВЦСПС, ныне занятого под кино «Колизей», как наиболее приспособленного для нужд большого театра.

Мы твердо уверены, что высокие органы партии дадут нам возможность продолжить жизнь, начатую почти четверть века тому назад в Москве, творческие устремления которой целиком направлены на создание подлинного социалистического театрального искусства.

Мы обещаем отдать все свои силы, всю свою энергию, весь свой опыт на то, чтобы наш Театр и в дальнейшем еще более глубоко отвечал интересам и запросам широчайших народных масс, подготавливая в своей творческой лаборатории те спектакли, которые нужны современному зрителю, и те новые кадры, которые несут знамя социалистической культуры.

[Если по каким-либо причинам передача театра «Коллизей» невозможна, мы просим санкционировать предоставление нам помещения б. Народного дома им. Каляева¹⁸.]

От имени коллектива
Основатели МХТ 2

[До 28 ФЕВРАЛЯ]

Дорогой Иосиф Виссарионович¹⁹.

Миллионы трудящихся приносят Вам чувства глубочайшей благодарности – потому что в борьбе за счастливую жизнь Вы – самый деятельный.

В дисциплине и в качестве своего труда строятся по Вас – потому что Вы самый требовательный.

В минуту затруднения, горя, трудящиеся идут к вам, потому что Вы самый внимательный к человеку.

И самый чуткий.

Мы не станем говорить Вам лишних слов: говорим только самое, самое необходимое.

Помещение нашего театра МХТ 2 передается Дворцу Пионера²⁰.

Вы можете дать жизнь и счастье обоим этим учреждениям.

Мы просим Вас помочь нам дать театральное помещение в нашем родном городе – Москве.

В Москве мы работали и творили двадцать три года – за эти годы мы получили признание: партийных, правительственных и общественных организаций, а также признание нашего многомиллионного зрителя. За творческое, общественное, политическое наше лицо мы признаны одним из лучших театров Москвы.

Это дает нам уверенность, что не только нам нужна Москва, но и мы Москве нужны. Мы в это твердо верим. Наш коллектив, здоровый, бодрый, дружный, самоотверженный в работе.

Иосиф Виссарионович! Дайте нам новое театральное помещение на улице Воровского. И тогда два учреждения расцветут и будут работать на славу нашей родины.

Во МХТ 2 столько сил и любви к своему делу, что недаром наше Театральное училище (65 человек) по всем показателям считается одним из лучших. Мы воспитываем их третий год и делаем из них настоящих советских деятелей театра.

Иосиф Виссарионович – Вы воспитали нас так, что счастье труда – есть счастье жизни.

Вы вырастили в нас человеческое достоинство и уверенность художников.

Мы знаем, что для Вас имеет ценность каждый счастливый человек, если этот человек честен, – каждый счастливый и трудоспособный коллектив, – поэтому ничего больше Вам не говорим – Вы все поймете – Вы знаете людей, видите пружины, их двигающие – качество этих пружин.

Вспомните нас, – в самых тайных уголках наших помыслов Вы не найдете ничего, кроме любви к своей стране, к своему делу – ко МХТУ 2-му, которому мы честно отдали большую половину наших жизней.

Дорогой Иосиф Виссарионович!

В заботе о детях Партия и Правительство постановили передать занимаемое нами помещение под детский театр.

Мы понимаем все значение этого мероприятия и приветствуем будущий прекрасный детский театр в Москве.

Но мы не верим, чтобы следствием передачи помещения явилась гибель Московского Художественного театра Второго как единого творческого коллектива.

У нас *четыре*ста человек. У нас школа и 65 студийцев. У нас в Москве театр, который строился и собирался человек к человеку в течение 23 лет. У нас нет склок, группировок, пьяных актеров и недисциплинированных людей. У нас есть художники, страстно любящие свое дело, свое создание, спаянные вместе работой и идеей. Имея базой Москву, мы обслуживаем своими спектаклями весь наш Союз ежегодными гастрольными поездками.

Мы привыкли драться за наше дело, бороться до последней капли крови. Так научила нас Партия и революция. И мы не можем допустить, что Комитет по делам искусств бессилён подыскать помещение.

Такие помещения в Москве есть. Мы указывали на них Комитету. Мы хотим жить, Иосиф Виссарионович! В нашей среде много крупных актеров, которые, конечно, смогут работать в других театрах. Но мы должны жить как уже созданный и крепкий творческий коллектив. Вся наша творческая и жизненная молодость прошла в этом театре. Ему отдали мы свои силы и любовь свою, желая сделать его театром, достойным нашей великой родины.

И мы стали таким театром.

Максим Горький написал заново «Вассу Железнову» именно для нас, веря в наши возможности и силы.

Мы кровно связаны трехлетней работой с Академией имени М.В.Фрунзе и заводом «Динамо».

Мы руководим четырьмя совхозно-колхозными театрами Саратовского края²¹.

Дорогой Иосиф Виссарионович!²²

В январе 1913 года в Москве была создана Студия Московского Художественного театра, возникшая по творческой инициативе группы молодежи МХТа и непосредственно руководимая К.С.Станиславским и Вл.И.Немировичем-Данченко.

Постановлением Правительства Студия в 1924 г. была реорганизована в Театр, получивший название «Московский Художественный театр Второй» и помещение на площади Свердлова.

С этих пор МХТ Второй неуклонно продолжал свой рост, создав свой метод и воспитав коллектив, отличающийся исключительной спаянностью.

С особенным удовлетворением можно признать, что последние годы оказались годами яркого расцвета этого театра. Мы можем указать на целый ряд блестящих работ МХТ 2, выдвигающих его на передовые позиции советского искусства. Мастерство этого театра, богатого яркими дарованиями, ценно той правдой в искусстве, которая составляет основу социалистического реализма.

По нашему глубокому убеждению, возникшему на длительном наблюдении за творчеством МХТ 2, этот театр является организмом здоровым, крепким, растущим и обеспечившим себя кадрами, благодаря прекрасно поставленному Театральному училищу. Все это, полагаем мы, заставляет признать МХТ 2 одним из ведущих столичных театров.

Мы глубоко убеждены в том, что только в Москве, где создавался, сплачивался и рос коллектив, возможно его дальнейшее творческое продвижение. Поэтому мы, как люди театра, которых не могут не волновать судьбы советского искусства, обращаемся к Вам, дорогой Иосиф Виссарионович, с горячей просьбой помочь МХТ 2 осуществить его естественное желание продолжать жизнь в Москве в условиях, достойных этого замечательного театра.

28 ФЕВРАЛЯ. «Правда».

Постановление о Втором Московском Художественном театре.

Совет Народных Комиссаров Союза СССР и ЦК ВКП (б) приняли следующее решение:

1. СНК СССР и ЦК ВКП (б) считают, что так называемый 2-й МХАТ не оправдывает своего звания МХАТа и на деле является посредственным театром, сохранение которого в Москве не вызывается необходимостью²³.

2. СНК СССР и ЦК ВКП (б) считают в связи с этим вполне правильным предложение московских организаций о передаче им помещения так называемого 2-го МХАТ для Центрального Детского театра, организация и развитие которого имеют первостепенное значение.

3. СНК СССР и ЦК ВКП (б) поручают Комитету по делам искусств немедленно принять меры к тому, чтобы актерский коллектив так называемого 2-го МХАТ был использован, без какого бы то ни было материального ущерба для него, либо как коллектив (однако без названия 2-ой

МХАТ) в одном из крупных областных городов (Свердловск, Горький, Саратов, Куйбышев, Сталинград и т.п.), либо для усиления ряда театров в Москве или Ленинграде²⁴.

ПОСЛЕ 27 ФЕВРАЛЯ²⁵.

Редакция постановления СНК СССР и ЦК ВКП(б) от 27.II.1936 г. такова, что для выполнения этого постановления необходимо образование ликвидкома, поскольку нет передачи предприятия в целом какому-либо другому госоргану.

Ликвидком должен: а) выполнить постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) о передаче Центральному Детскому театру здания и соответствующего оборудования, б) ликвидировать отношения с работниками театра, в) собрать всю задолженность и рассчитаться по всем обязательствам, г) ликвидировать всю спорную задолженность как активную, так и пассивную, д) рассчитаться с финорганами и составить ликвидационный баланс, который и представить в Комитет по делам Искусств.

Расчет с работниками должен быть произведен в порядке § 56 колдоговора, причем то обстоятельство, что часть работников перейдет на работу в ЦДТ, не может препятствовать этому расчету, так как переход их является результатом ликвидации театра и не может рассматриваться как результат передачи предприятия в целом на ходу²⁶.

Дирекция МХТ 2-го должна отдать приказ об освобождении от работы с определенной даты и о выдаче выходного пособия: а) в размере месячного оклада работникам всех категорий художественного труда и ответработникам частей и цехов и б) в размере среднего заработка за 12 рабочих дней – всем остальным.

5 МАРТА

ПРОТОКОЛ ЗАСЕДАНИЯ АРТИСТИЧЕСКОГО ЦЕХА Б. МХТ 2²⁷.

Присутствовала вся труппа. Председатель – И.Н.Берсенеv.

И.Н.Берсенеv доложил труппе, что Театр более не существует. Судьба творческого коллектива может быть разрешена двумя способами: первое – коллектив сохраняется вне Москвы, для одного из [указа]нных в постановлении городов – областных центров. В данное время конкретно нам уже есть предложения из Калинина и Челябинска.

Второе – театральнvй коллектив распределяется по московским театрам.

Далее И.Н.Берсенеv просит артистов высказаться об их планах и намерениях.

Готовцев В.В. Я в коллективе, если таковой будет создан, состоять не могу. Я в течение 23 лет был не только актером, я таскал и декорации. Во имя чего я все это проделывал? Это я делал потому, что дело, которому я служил, мне нравилось. Не из-за любви к профессии я чистил ватерклозеты? Я хотел двигать искусство, и теперь мне сказали: все, что ты делал, – неправильно. Сказали товарищи, к голосу которых я должен прислушиваться, товарищи авторитетные, сказал Совнарком и ЦК Пар-

тии. Может быть, они и неправильно решили, но факт остается фактом. Хочется думать, что они решили правильно. За 23 года рецензии оценивали меня как актера, и оценивали не плохо. В зрительном зале, нельзя думать, чтобы всегда сидели идиоты, а зрительный зал также награждал меня не раз хорошими оценками. И как я могу сейчас создавать новый коллектив, если мне сказали, что я посредственность. Я не могу быть в данное время актером ведущей группы. Я еще чувствую силы актерского порядка, так что актером я буду, но поскольку признано, что я ошибался как актер ведущей группы, я принять участие в создании нового коллектива – не могу. Меня зовут в МХТ. Это единственный театр, в который я верил, и наш-то театр я любил потому, что он близок, как мне казалось, к МХТу. Служа в нем, я чувствовал близость к нему. Поступив в МХТ, я думаю поучиться, проверить свои силы – «не образумлюсь, виноват». Свои семейно-бытовые обстоятельства я мог бы похерить, но силы мои поколеблены, в данное время мне нужна помощь. Сесть же в ряду ведущих актеров будущего коллектива я не могу.

ЧЕБАН А.И. Я все дни и ночи думаю вместе с Марией Александровной [Дурасовой]. Мы все переживаем, все думаем. Что же на сегодняшний день мы можем сказать? Как перейти к завтрашнему. Пройдя долгий, сложный, радостный и мучительный путь, я считаю, что мы должны прежде всего учесть какое-то наше наследство. Нужно выбрать из этого наследства самое главное, самое важное, нужно сохранить наследство. Учесть, пропустить через самокритику, но коллектив сохранить. Я и Мария Александровна (я говорю от имени обоих, потому что мы вместе думали и вместе пришли к определенным выводам) тоже принадлежим к группе стариков и считаем, что наше наследство может сохранить только следующее поколение. Должно произойти перемещение инициативы, смелости, риска молодежи – следующее поколение должны их взять и выявить. Мы, старики, мы глубоко потрясены. За двадцать четыре года перед нами стояло не мало трудных и сложных вопросов, но они были в ином плане, вспомните время после смерти Сулержицкого, после смерти Вахтангова, с Чеховым и без Чехова, с Борисом Михайловичем и т.д. Просто тысяча и одна ночь. Многие мы пропустили через свои сердца.

Для того чтобы покойно пережить настоящее, надо более крепкий инстинкт на жизнь. Мне 50 лет, и если ставится вопрос в смысле продолжения жизни как поиски новых качеств, то это мне сейчас не под силу. Я должен переболеть. Я в Москве живу со дня своего рождения, я должен считаться со своим возрастом. Сейчас мы не можем с юношеским пылом так же броситься в жизнь, как раньше, двадцать четыре года тому назад. Я должен проверить свои силы. Для этого должны быть какие-то условия, не считаться с ними в нашем возрасте нельзя.

Но все же я думаю, что молодое и среднее поколение должны взять наше наследство, учесть его, самокритически, и проявить риск, начав новое дело. Мы не отказываем в нашей помощи, будет ли это в виде приезда консультантом-режиссером или актером, но отдаться так, как 25 лет тому

назад, я не могу. Мы бы вас, молодежь, обманули. Я надеюсь, мне же будет уютно и в Москве.

С.Г.Бирман. Хотят услышать, что думают старики. А я хочу услышать, что говорит следующее поколение. Молодежь не должна дожидаться, пока выскажутся старики. Самое легкое, что можно сделать сейчас, это безобразно расстаться. Нет, надо прислушиваться, как звучат люди. Бросить старикам обвинение очень легко. Вот, де, старики и в кусты. Но я хочу сказать иное. У меня убито что-то, но не до конца, у меня есть какая-то сила и вера, я тогда могу ответить на свое участие в коллективе, когда я услышу существование коллектива как бы без меня. На предложение от других театров, которые мне делают, я не ответила ни одному. Мы должны понять, что ни в какой неверности (если мы не войдем в коллектив) нас, стариков, молодежь упрекнуть не должна. Допустим, у меня умер муж. Я могу сойтись с другим человеком или остаться вдовой. В каком случае я предатель?

О восстановлении МХТ 2 не может быть и речи. Должен создать новый коллектив, это не есть коллектив МХТ 2, это есть совершенно новое дело – это его брат. МХТ 2 зачеркнут, он потерял фамилию, он потерял качество МХТ 2, он осужден бесповоротно. У меня чистая совесть в моей любви к МХТ 2. Сохраняя верность идее и оставаясь со своей совестью, для меня не важно, что будут говорить. Если у вас существует коллектив, я еще не знаю, что я отвечу. Если я поверю в вас, я войду в него. Но я лично, я сама, своим плечом, с остатками своих сил не могу отвечать за новое дело. Если вы будете нам предъявлять требование обязательно быть с вами, это будет означать только вашу слабость. Мы создавали наш театр своим хребтом, прийти на помощь вам мы можем, но создавать новое дело мне лично не под силу.

В.А.Подгорный. Я верю в то, что может быть создан новый театр, но он должен быть создан новыми соками.

Я никаких предложений не получал, но все обстоятельства удерживают меня в Москве. Если в новый коллектив я уверую, я, может быть, вновь загорюсь, как 30 лет тому назад.

А.М.Азарин. Вопрос о коллективе для меня стоит в таком же неведении, как и предложения, которые я получаю почти от всех театров Москвы. Я не могу ответить, войду ли я в коллектив МХТ 2 или нет. И так же как я не ответил ни одному театру, я не отвечу и в сегодняшний день. Я не знаю, существует ли коллектив или нет. Если бы два-три человека, как снежный ком, стали бы около себя собирать людей, может быть, я поехал бы с ними. Не так нужно решать вопрос – если ты едешь, и я еду. Нет, нужно выслушать ощущения тех, кто едет.

С.В.Гиацинтова. У меня другая точка зрения. Чрезвычайно трудно говорить, но между тем надо сегодня же, и даже сейчас, совершенно ясно и четко сказать себе – конец. И ни от каких середняков, ни от какого молодняка я ничего не жду. Если бы мы все сказали, – едем, у меня много упорства, я продолжала бы верить, то только если бы это было вместе,

старым МХТ 2, но если идея наша потерялась, я не поеду. Я заслужила своим опытом и дарованием того, чтобы быть московской актрисой. Я поехала бы в Тверь, в крысиную нору, куда хотите, но ведь нет нашего коллектива. Я не собираюсь вам давать ответ – потом. Я заявляю сейчас – я не поеду. Чем мы могли бы доказать свои способности в области создания высокого качества спектакля, если нас остается несколько человек, мы превращаемся в районный театр, в этом нет смысла. Идея нашего коллектива кончается сегодня. Владимир Васильевич [Готовцев] раздавлен. Он должен, как говорит, очнуться. Это его полное право художника, но слово «коллектив» – это гораздо сложнее. Я лично совершенно не знаю, куда я пойду. Я рыба, выброшенная на берег. Я не знаю, что я буду делать и как я буду жить без ваших глаз, без ваших рук, мои дорогие товарищи. Мне долго нужно отвыкнуть от всего этого, и за что я сейчас хочу глубоко поблагодарить и сказать, что всех вас я очень и очень люблю.

Б.М.Афонин. Очень уж трудно сейчас говорить. У меня чувство, как будто я дважды раздавлен. Оказывается, театр оказался не тем, чем я думал. Какие бы колебания и сомнения у меня ни были, я все же надеялся, что где-то мы найдем в себе силы не расходиться. Найти в себе силу пересмотреть многое. Конечно, старшие товарищи не могут поднять на себя снова организацию творческого нового коллектива, насыщенного новой идеей. Нужно больше сил, чем 23 года тому назад. Я лично ничего не понимаю, что мне делать. Если бы старики сказали, что мы найдем в себе силы, чтобы ехать, я согласился бы. Но сегодня ясно, что той творческой, увлекательной группы нет, которая могла бы создать новый театр. Должны быть люди, которые знают что-то большое, этой веры у меня нет. Должны быть люди с иным качеством.

Е.И.Вишневецкая²⁸. Самые лучшие годы своей жизни я была в театре. И я была счастлива. Какой замечательный коллектив, как я всех вас очень любила. Вам, старикам, 23 года тому назад было легче. У вас был человек, за кем вы могли идти. Сейчас мы стоим без такого человека. Мы друг друга, конечно, недостаточно хорошо знаем, хотя и прожили 7 лет.

[Сегодня я услышала стариков. Я рассталась с мечтой своей о сохранении коллектива. Отпадают от него те дорогие звенья, значит, этот вопрос конченый. Передо мной стоит новый путь, настало время, когда я должна пробовать свои силы самостоятельно.]

А.И.Благодеров. Я думаю так. Была громадная палитра, с огромным разнообразием красок. Сейчас яркие цвета сняты. Те цвета, которые и давали самую острую жизнь. Встает большой вопрос, с какой техникой новый художник должен писать, не пользуясь яркими красками. Громадный, трудный, творческий вопрос. Но я верю, что коллектив расплыться не может.

М.А.Кравчуновская²⁹. Я одна из тех, которые все эти дни говорила за коллектив, я верила, что в этот коллектив войдут все – и старики, и середняки, и молодежь. Сейчас старики сказали свое слово. Я ждала и не ждала этого. Умом я понимаю все это, но сердцем я не понимаю, Да, на-

верное, так и не пойму. Старики должны были бы, как мне кажется, при такой катастрофе сказать: «Да, нам 50 лет, но мы пойдем в Клин или другой город, но все вместе». Предлагают коллектив взять в руки середняку, но середняки не готовы. Мы разрознены, нам надо собраться, нам надо еще много и много думать.

З.Н.НЕВЕЛЬСКАЯ³⁰. Я не представляла, что мы можем разойтись. Я верила в коллектив. Но нам сказали, что то, что мы делаем, – это не так. Мне вначале возможным казалось сохранение коллектива. Старики не могут идти, они 25 лет шли, они такие большие, они должны давать радость как большие художники, давать радость стране. Они должны думать и о себе как о большой художественной ценности.

И.Н.БЕРСЕНЕВ. За все, что мы делали, за все, что делал я, в частности, за все плохое, неудачное и ошибочное, а также за то удачное, что было у нас на пути, за все это я нес и несу полную свою ответственность. Для меня было бы величайшим ударом, если бы я получил ощущение, не говоря уже, – услышал слова, или имел случай наблюдать тот или иной поступок, чтоб кто-то из моих товарищей мог подумать, что я могу совершить что-либо, что не отвечало бы интересам коллектива. Я считаю, что то, как закончилась жизнь МХТ 2, это вещь глубокая, серьезная. И мы врасплох застигнуты этим. Мы ищем причин не там, где надо искать. Дело не в отдельных постановках, дело во всем организме, с высоты и с истории всего рассматривался наш вопрос, вопрос сохранения коллектива. Если для сохранения коллектива с другим названием нужно поехать не только в другой город, но делать физическую работу, я все силы отдаю этому коллективу. Если это нужно, чтобы этот коллектив что-то сделал, что-то показал. Если бы сказали: «Коллектив должен работать на Камчатке, к нему направлена эта честь», – и если бы мы собрались перед таким решением и кто-нибудь не поехал бы, я считал бы предательством и изменой. Но когда возникает вопрос, что коллектива прежнего нет и быть не может, в Москве он работать не может, этот коллектив совершенно не обязателен. Я говорю так, 5 минут тому назад придя из Комитета Искусств. Я хочу жить, и буду жить, как все мои товарищи, ничья жизнь – и художественная и творческая – не прекращается. Правительство меняет вам форму, я сейчас занят только практической мыслью, как можно лучше поставить.

Перевернув одну страницу, я хочу, чтобы каждый работник пошел в жизнь деятельно и энергично. Надо жить будущим, веруя в эпоху. Переворачивая страницу, мы должны расстаться друзьями, помогая друг другу. У меня оптимистический и бодрый выход. Я считаю нужным употребить все, чтобы помочь сохранению коллектива. Предложение Калинина надо обсудить как новое начинание. Нам надо перевернуть страницу, а не продолжать старое. Я верю в коллектив середняков, я верю, что вы сделаете дело, солиднее всякого профессионального театра на месте.

В.Ф.ЗАЛЕССКИЙ. Постановление ЦК Партии правильно. Сейчас не об этом идет речь. Речь идет о том, что нам дальше делать. Придя 23 года,

имея много терний и придя к какому-то финишу. Но расхотелось поодиночке коллективу того театра, который имел в своей работе много и хорошего, который научил единому пониманию многих творческих вопросов, – это не выход. Готовцев, Гиацинтова, Бирман – это зрелое поколение, но есть и молодое поколение. Искусство строится не только в Москве, если некоторые так и думают, то это аристократическая, барская точка зрения. Старшие товарищи говорят, что они не имеют сил начать новую жизнь, но ведь вы, молодежь, люди, воспитывавшиеся вместе со стариками, плечо к плечу. Сейчас решающее слово принадлежит прослойке – второму поколению, идет человеческая проверка, социальное качество работников. Нужно говорить о новом качестве, а не о том, будем ли работать порознь или вместе. Коллектив может расти везде, и в Калининне, и в шахте, и в дагестанских аулах.

Далее высказывались Шиловцев, Палин, Розанова, Коршун и другие.

Постановили. Середняку и молодняку собраться вечером 5 марта для обсуждения вопроса о возможности создания нового коллектива.

10.III.36

Секретно. Тов. Сталину, И.В. Тов. Молотову, В.М.³¹

Во исполнение постановления СНК Союза ССР и ЦК ВКП (б) об использовании актерского состава бывш. МХАТ 2 нами предприняты были переговоры с целым рядом городов (Куйбышев, Свердловск, Горький, Челябинск, Калинин и др.). Все города не соглашались принять полностью целый коллектив работников, запрашивая лишь о присылке отдельных актеров или групп³².

Сами актеры, особенно ведущая группа, предпочитали оставаться в Москве.

С другой стороны, московские театры просили о направлении к ним ряда актеров.

В настоящее время актеры бывш. МХАТ 2, в частности, вся ведущая группа распределена по театрам следующим образом:

МХАТ 1: Чебан, Дурасова, Готовцев, Попов В.

Малый театр: Азарин, Борская, Сальникова и др.

им. МОСПС: Берсенева, Бирман, Гиацинтова, Вовси, Шахет, Невельская и др. (сюда послана группа в 15 человек, так как этот театр больше всего нуждается в пополнении).

Группа молодежи около 10 человек направляется в районный театр Ленинского Совета (Москва). Ряд артистов послан в другие театры (Театр Красной Армии, театр транспорта).

Группе артистов предложена работа на периферии. (Переговоры ведутся.)

Керженцев /Керженцев/

М.И.Имас. Из ТЕАТРАЛЬНЫХ ВОСПОМИНАНИЙ³³.

Ликвидация МХТ 2

Я уже был назначен заместителем начальника Главного Управления театров вновь организованного Комитета по делам искусств, но продолжал еще работать в Секторе искусств Наркомпроса, подготавливая сдачу дел Комитету. Ежедневно я в середине дня заходил к Боярскому, первому заместителю Председателя Комитета, к которому Главное Управление было прикреплено для повседневного руководства.

Комитет тогда еще не имел своего помещения, он должен был разместиться в новом доме Совнаркома (против гостиницы «Москва»), но здание еще отделялось и пока вся работа Комитета сосредоточена была в помещении Радиокомитета, где П.М.Керженцев, назначенный Председателем Комитета по делам искусств при СНК СССР, продолжал еще работать в качестве Председателя Радиокомитета. В небольшом кабинете кроме П.М.Керженцева, работал и Я.О.Боярский.

Однажды я сидел у Боярского и мы говорили с ним о структуре аппарата и подборе работников. В дверь постучали, вошел фельдъегерь, развозящий секретную правительственную почту, и подал Керженцеву пакет. Мы с Боярским продолжали разговаривать, не обращая на это внимания. Керженцев по уходе фельдъегеря вскрыл пакет и несколько раз прочитал находящуюся в нем бумагу. Потом он позвал Боярского:

– Яков Осипович, на минутку.

Боярский отошел к нему. Я стал просматривать лежащие на столе газеты. Прошло минут десять. Боярский продолжал стоять у стола Керженцева. Я взглянул в их сторону. Боярский наклонился к Керженцеву и недоумевающе спрашивал что-то, потом развел руками. Я не обратил на это особого внимания, зная, что в организационный период могут быть неожиданные указания и директивы. Боярский возвратился к столу, и мы продолжали прерванный разговор. Я излагал ему свою точку зрения по какому-то вопросу, но вижу, что он меня не слушает. Меня это удивило, до разговора с Керженцевым он меня внимательно слушал и активно реагировал на мои предложения. Так продолжалось несколько минут, наконец я не выдержал и сказал:

– Вы меня не слушаете, ваши мысли заняты чем-то иным. Я приду в другой раз.

Боярский с рассеянным взглядом ответил:

– Нет, ничего... – и тихо, так, чтобы Керженцев не слышал, добавил: – Я сейчас скажу одну вещь, вы не поверите. Пока это секрет, но вы это можете знать. Вы видели, приходил фельдъегерь, он принес Керженцеву постановление ЦК партии о предоставлении помещения МХТ 2 Центральному детскому театру³⁴ под руководством Н.И.Сац. Передача должна быть произведена к 1 марта.

– Позвольте, а где же будет работать МХТ 2? – удивился я.

– Об этом ничего не сказано. Платон Михайлович собирается поехать выяснять, в чем дело. Тут что-то непонятное.

В это время раздался звонок телефона. Керженцев взял трубку и раздраженно разговаривал с кем-то.

– Ничего не могу вам сказать. Я только что получил постановление. Завтра я вам позвоню.

Он положил трубку и сказал Боярскому:

– Из МК звонил Фурер. Он спрашивает, когда начнем передачу. Он требует, чтоб мы сегодня приступили.

Как потом выяснилось, Н.И.Сац, художественный руководитель Московского театра Юного Зрителя (МТЮЗ)³⁵, очень энергичная женщина, все время ставила вопрос перед Московским комитетом партии о предоставлении более подходящего помещения для руководимого ею театра. Зав. Агитпропом МК Фурер поставил вопрос о необходимости организации в Москве Центрального детского театра в большом помещении, в центре, недалеко от метро. Московский комитет партии поставил этот вопрос в ЦК. Было получено предварительное согласие кого-то, это предредило все. Кто-то подсказал, что самое подходящее помещение в центре – это театр б.Незлобина (ныне МХТ 2). Так и постановили. Нового председателя Комитета по делам искусств никто не спрашивал и ничего ему не говорили.

В МХТ 2 в этот вечер была премьера. Шла пьеса «Начало жизни» Первомайского (очень удачное название для ликвидируемого театра!)³⁶. Я спросил Боярского, будет ли он на премьере, но он ответил:

– Как же я могу пойти. Когда есть такое постановление. Они будут говорить со мной о делах театра, что я могу им сказать? Ни я, ни Керженцев не пойдем.

Я сказал, что тоже не пойду, но Боярский мне на это ответил:

– Нет, вы идите обязательно. Если никто из Комитета не будет, это покажется странным. Ведь это первая премьера в театрах за время существования Комитета. Вы могли бы не знать еще об этом постановлении. Скажите, что нас вызвали в Совнарком, потому нас нет...

Я пришел домой и рассказал жене о полученном постановлении. Она также была огорчена. Мы очень любили МХТ 2 и были в дружеских отношениях с его директором и художественным руководителем И.Н.Берсенывым, который часто бывал у нас дома. Пошли мы в театр, но разделись мы внизу в гардеробе, а не в кабинете директора, как всегда, и пришли прямо на свои места. В антракте мы сидели на месте и не выходили, желая избежать встречи с кем-нибудь из руководителей театра. Через несколько минут к нам подошел администратор и передал нам просьбу Ивана Николаевича Берсенева пройти к нему в кабинет. Там был устроен прием для гостей, как это всегда на премьерах делается в московских театрах. Я отказался, сославшись на усталость и головную боль. Не прошло и пяти минут как явился сам Иван Николаевич и стал усиленно приглашать к себе:

– Мы все удивляемся, почему вы не заходите. Никого кроме вас из Комитета нет. Почему вы разделились не у меня? Дайте номерок, я скажу,

чтоб ваши вещи принесли ко мне в Кабинет, вам не придется толкаться у гардероба после спектакля.

Я пробовал отказываться, но он настаивал, и я отдал номерок, но в Кабинет не пошел.

Начался второй акт. Пьеса была неважная, скучная, играли также бледно, запомнилась только одна С.Г.Бирман в роли матери. В последнем акте на сцене стояли четыре гроба, произносились надгробные речи, настроение создавалось также похоронное.

Только кончился второй акт. Я случайно взглянул: у боковых дверей стоял И.Н.Берсенева. Как только занавес закрылся и дали свет, он прямо направился ко мне и сразу начал:

– Скажите прямо, что случилось? Почему вы не хотите зайти к нам? Вы чем-то расстроены. У вас какая-то неприятность?

Я стал уверять его, что ничего не случилось, никаких неприятностей у меня нет.

Но он настаивал:

– Нет, я вижу, что-то случилось. Никогда не было, чтобы не зашли ко мне перед началом спектакля и в антракте. Ни Керженцев, ни Боярский не пришли. Это очень странно...

И вдруг неожиданно сказал:

– Нашему театру угрожает какая-то неприятность. Да?

Я был поражен.

– Почему вы так спрашиваете? Разве вы что-нибудь слышали?

– Нет, но я вдруг почувствовал, что случилось какое-то большое несчастье.

– Ну, это вы напрасно. Пойдемте к вам, – сказал я, желая прекратить разговор на эту тему,

Я с женой в сопровождении Берсенева пошли в кабинет директора, где была «своя» публика премьер, кое-кто из критиков, руководящие работники профсоюза Рабис, близкие к театру лица. Здесь было так же скучно, как и на самом спектакле. Мы посидели немного, поговорили и, услышав звонок, поспешили на свои места.

В третьем антракте нас никто не беспокоил, мы гуляли по фойе, но в кабинет к Берсенева не пошли.

По окончании спектакля пришлось зайти в кабинет Берсенева, так как туда принесли из гардероба наши верхние вещи. Прощаясь с Берсеневым, я ему сказал несколько слов о спектакле, но он был по-прежнему расстроен и ответил мне:

– Спектакль не очень удачный, я знаю, ничего не могли сделать из этой пьесы. Но не это меня огорчает. Я убежден, что есть более серьезная вещь, которую вы от меня скрываете.

– Но почему вы так думаете? – удивился я.

– Не знаю, но мой инстинкт меня не обманывает. Когда я подошел к вам в первом антракте и вы отказались пойти ко мне, у меня сразу как будто оборвалось что-то и я почувствовал, что случилось несчастье – и я

убежден в этом. Вы знаете что-то, но не хотите сказать. Что делать... Вы меня заставите не спать всю ночь, утром я узнаю в чем дело.

Я уверил его, что ничего не случилось, и мы вышли. По дороге вниз по лестнице, жена меня упрекнула:

– Как ты мог так упорно уверять его, что ничего не случилось, завтра он все узнает и тебе будет неприятно, ведь ты с ним в таких близких отношениях.

Я подумал, что она права, скрывать нечего, меня связывало то, что решение шло по партийной линии и пока было секретно, но утром он придет в Комитет и там ему об этом скажет Керженцев или Боярский, он поймет, что я знал об этом еще на спектакле, но скрыл это от него, и не простит мне этого. Я подзвал проходившего билетера и попросил его позвать Ивана Николаевича (билетеры меня знали). Через минуту Берсенева, бледный, подошел ко мне.

– Иван Николаевич, – сказал я – вы меня извините. Я не имею права вам сказать, но я решил не скрывать от вас больше. Вы были правы. Имеется неприятное решение о вашем театре.

– Нас закрывают?

Я снова был удивлен.

– Откуда у вас эти мысли?

– Я знаю, что у нашего театра имеется много врагов. Нас Художественный театр не любит и некоторые другие, мы теперь работаем лучше всех, сборы всюду упали, а у нас аншлаги³⁷.

– Враги тут не при чем. Театр не закрывают, но стоит вопрос о помещении. В двух словах не скажешь этого. Пойдемте ко мне, поговорим. В театре пока ничего не говорите, это секрет.

Он просил ждать его через полчаса. После премьеры обычно собирались все участники спектакля, чтобы выслушать замечания постановщика. Если б он [ушел] со мной, это сразу бросилось бы всем в глаза.

Мы жили недалеко от театра. Через [несколько] минут Берсенева был у меня и я ему рассказал, как я узнал об имеющемся постановлении.

Он был потрясен и твердил, что это конец театра. Я его успокаивал, что Керженцев утром пойдет в Совнарком (Керженцев раньше был Управляющим делами Совнаркома и близок был к В.М.Молотову) и выяснит положение. В постановлении было сказано только о предоставлении помещения бывшего театра Незлобина – Центральному детскому театру, о МХТ 2 там ничего не было сказано. Комитет будет просить предоставить МХТ 2 другое помещение.

– Нет, – утверждал Берсенева, – никакого свободного помещения не имеется, до 1 марта осталась неделя³⁸. Театр наш закроют. Как я скажу это актерам?!

Мы условились, что утром он придет в Комитет. Я тоже буду там, мы поговорим с Керженцевым как быть.

Придя утром в Комитет, я застал Боярского, который уже все рассказал сидящему здесь же Берсенева. Керженцева не было, он из дому

поехал прямо в Совнарком. Берсенев сказал, что в театре уже об этом постановлении все знают, так как приходил представитель Детского театра и у администратора МХТ 2 спрашивал, когда они начнут передавать помещение.

Среди работников МХТ 2 началась паника. Коллектив был все время очень дружный и любил свой театр. Не только художественный состав, но даже рабочие сцены и обслуживающий персонал, которые оставались работать в этом же помещении и на тех же условиях и которым, казалось бы, безразлично, какой театр обслуживать, также были удручены. Особенно потрясен Берсенев и его близкие. После ухода Б.М.Сушкевича в Ленинград, Берсенев, по существу, остался полным хозяином МХТ 2, он был и директор, и художественный руководитель³⁹, и основной актер. Надо отметить, что он был отличный администратор и организатор, дело у него шло превосходно, и под его непосредственным руководством театр отделался от многих ошибок, которые имелись ранее. В материальном отношении театр работал лучше многих других театров. О закрытии театра никто не мог предполагать, но театр очутился накануне катастрофы. Он оставался без помещения и перспектив у него никаких.

До 1 марта спектакли шли бесперебойно, но репетиции прекратились, хотя о ликвидации театра не было еще сказано, но нельзя же репетировать без учета помещения и без веры, что пьеса будет сыграна.

Пока Керженцев ходил по высшим сферам, мы в рабочем порядке начали перебирать все имеющиеся в Москве театральные помещения, строили различные варианты перебросок, но подходящего помещения для МХТ 2 нельзя было достать. А до 1 марта оставалось все меньше и меньше.

Мы стали предлагать Берсеневу поехать в другой город. Сначала все актеры отказались, но потом Берсенев пришел и заявил от имени группы, что все согласны поехать в другой город на год, с тем, чтобы за это время путем перемещений найти помещения для МХТ 2. Началась посылка телеграмм в крупнейшие города Союза – Ленинград, Киев, Харьков, Саратов, Ростов. В телеграмме предлагалось принять МХТ 2 на постоянную работу, потому что на год бессмысленно было предлагать, никто не согласился бы ликвидировать постоянный, хотя, может быть, несколько слабее, театр, чтобы получить только на один год МХТ 2. На другой же день из большинства городов получены были ответы: сожалеем, но принять не можем, ввиду большого бюджета театра. Задержал ответ один Киев. Через несколько дней на имя Керженцева получилась телеграмма за подписью Постышева, что Киев согласен принять МХТ 2, – но было уже поздно. Произошло событие, которое совершенно по иному поставило вопрос.

Придя из Совнаркома, Керженцев сказал, что положение плохое, предоставить другое помещение никто не может. В то же время ликвидировать театр так же никто не предлагает.

Керженцев решил:

– Я все-таки думаю, что нам надо написать в Совнарком. Потом нас же будут обвинять, что мы ничего не сделали для сохранения театра.

Он поручил это Боярскому и мне. В письме мы указали, что МХТ 2 – один из лучших театров Москвы, что он имеет ряд замечательных постановок, что у него отличный актерский коллектив, а передача помещения ставит под угрозу дальнейшее существование театра. Керженцев отправил письмо, но не ждал конкретного решения⁴⁰. Передача помещения уже началась, МХТ 2 доигрывал спектакли, и, несмотря на все заверения руководства, все чувствовали, что подошли последние дни театра.

На другой день Керженцеву позвонили из Совнаркома и передали вызов к товарищу Молотову на 9 часов вечера.

Мы поняли, что его вызывают по поводу письма о МХТ 2.

Уходя в Совнарком, Керженцев сказал Боярскому:

– Ждите меня, из Совнаркома я зайду в Комитет и расскажу, как вопрос решен.

Мы остались ждать. Было уже более 12 часов ночи, но Керженцев не приходил. Около часа ночи раздался телефонный звонок. Это звонил Керженцев, Боярский взял трубку и спросил:

– Ну, что?

Керженцев ответил коротко:

– Я в Комитет не приду. Читайте утром газеты – и положил трубку.

Рано утром, еще до получения газет, мы услышали по радио сообщение «В Совнаркоме СССР», в котором говорилось, что Совнарком СССР постановил:

1. Ввиду того, что так называемый МХТ 2 не удовлетворяет требованиям, предъявляемым к столичным театрам, ликвидировать его с 1 марта 1936 года.

2. Поручить Комитету по делам искусств при СНК СССР принять меры к использованию всех актеров в театрах Москвы и Ленинграда, с тем, чтобы ни один актер не понес материального ущерба.

У меня нет под рукой текста постановления СНК Союза, опубликованного во всех газетах, но в основном я передал его точно⁴¹.

На другой день Керженцев рассказал, что было в Совнаркоме.

Когда он вошел в Кабинет В.М.Молотова, там сидел Сталин.

У него в руках было письмо Комитета о МХТ 2.

Это не предвещало ничего хорошего. Молотов пригласил Керженцева сесть.

Потом сразу начал⁴²:

– Товарищ Керженцев, что же вы решение ЦК обжаловали в Совнарком⁴³, у нас это не принято. Вы недавно председатель Комитета по делам искусств и еще не успели узнать все московские театры. Вас ввели в заблуждение, вы полагаете, что МХТ 2 – один из лучших московских театров. Я думаю иначе. Этот театр имеет большие провалы в своей работе. Он поставил антинародную пьесу «Блоха», где русский народ, и мужики, и генералы, все высмеиваются и представлены были какими-то

дурачками. А вот такая пьеса «Митькино царство», тут русский народ показан как сброд грязных голодных людей, а русское государство названо Митькиным царством, чтоб подчеркнуть невежество и ничтожество государства. В спектакле «Петр I» театр усиленно подчеркивал близость варварства Петровской эпохи к нашему времени. В спектакле «В 1825 году» театр извращенно показал декабристов, не учитывая совершенно ленинскую оценку декабристов. Много еще других плохих спектаклей дал этот театр. Мы смотрели там еще и такую ерунду – «Неблагодарная роль». Вам надо посмотреть, что за руководство в этом театре⁴⁴. Я думаю, если нет помещения, надо его ликвидировать, это не столичный театр. А если у него хорошие актеры, их можно использовать в других театрах, актеры не должны понести никакого материального ущерба. Я думаю, что надо принять такое постановление Совнаркома.

Больше он ничего не прибавил к этому.

Керженцев ушел, не произнеся ни слова.

Приказом по Комитету объявлено постановление Совнаркома и ответственность за выполнение его возложено на Главное управление театров (в скобках указывалось – т. Имас), предлагая ежедневно информировать Председателя Комитета о ходе ликвидации.

Началась ликвидационная сутолока. Ликвидация театра была трудная, так как имелось большое имущество, декорации, костюмы, парики, представляющие большую ценность. Передать это имущество другим театрам Комитета по закону можно было только с баланса на баланс, а нужны были деньги для расчета с работниками и с кредиторами.

Поэтому целые комплекты постановок (декорации, костюмы, парики) проданы были провинциальным театрам – и таким образом собрана была значительная сумма, которая с лихвой покрыла все долги. Московские театры наперебой стали разбирать актеров – и в несколько дней основная актерская масса театра была зачислена в другие театры (Готовцев, Чебан, Дурасова и др. – в МХАТ, Азарин и Афонин – в ЦТКА⁴⁵ и т.д.). Молодых актеров мы распределили по разверстке, но со стороны театров сопротивления не было, так как молодежь в МХТ 2 была очень крепкая и позже во всех театрах выдвинулась очень быстро. Осталось лишь несколько человек неустroенных еще и основная тройка – Берсенеv, Гиацинтова, Бирман, которые заявили, что они пока еще ни на чем не остановились. Я предложил им от имени Комитета поехать в Ленинград в Театр им. Пушкина (б.Александринский), но Берсенеv мне на это ответил:

– В Ленинград мы не поедем. У нас в Москве квартиры, куда мы не поедем. Не будет работы в театре, будем сниматься в кино, будем давать свои концертные вечера на периферии. Ни один московский театр не предложил мне работу, я знаю, они не захотят меня брать, потому что я был художественным руководителем. Да и куда пойти, не пойти же в Театр им. Моссовета⁴⁶...

В то время Театр им. Моссовета находился в состоянии упадка и его название было синонимом посредственного провинциального натуралистического театра.

Я ему возразил:

– Зачем же обязательно Театр им. Моссовета, имеются и другие театры. Мы не можем допустить, чтобы ваша тройка не работала в театре. Подумайте.

На другой день Берсенева пришел в Комитет, активно и добросовестно участвовал в решении всех ликвидационных дел. Когда мы остались одни, он сказал:

– Вчера мы были на спектакле в Малом театре и вот С.И. Амаглобели (директор театра) усиленно приглашает нас вступить в труппу Малого театра. Мы посоветовались и решили принять предложение. Я сегодня утром заходил к нему и дал наше согласие. Он будет говорить с вами, чтоб вы дали приказ. Вы не возражаете?

– Что вы, я очень рад.

Мы распрощались. Через часа два ко мне пришел замдиректора Малого театра З.Г. Дальцев и от имени дирекции передал просьбу направить в Малый театр всю «тройку». Я дал согласие.

Мы всех актеров ликвидируемого МХТ 2 зачисляли в другие театры приказом Комитета, при чем зачисляли в порядке перевода с 1 марта 1936 года⁴⁷, со дня ликвидации МХТ 2, таким образом, не терялся стаж непрерывной работы и сохранялась зарплата.

Я составил приказ о переводе Берсенева, Гиацинтовой и Бирман в Малый театр и понес его на подпись Керженцеву. Он взял у меня приказ, подержал его в руках, как бы размышляя, и неожиданно сказал:

– Нет, нельзя.

Я был необычайно удивлен.

– Почему?

– Как вы не понимаете, основной государственный театр, где правительство бывает очень часто. Нецелесообразно, чтоб Берсенева, руководитель ликвидированного МХТ 2, перешел в Малый театр. Это может вызвать недовольство. Лучше, чтоб он был в каком-нибудь другом театре, где правительство не бывает.

Я об этом не подумал. С точки зрения административной в этом была логика. Я понял, что возражать бесполезно, и, взяв приказ обратно, ушел. Я только думал, как я выйду из положения. Ведь я дал согласие и Берсенева и Малому театру. Как я теперь объясню им отказ?

Дирекции Малого театра я могу привести доводы Керженцева, но Берсенева я это не могу сказать.

Несмотря на поздний час, я сейчас же вызвал к себе Дальцева (Комитет помещался уже в Доме Совнаркома против гостиницы «Москва» недалеко от Малого театра) и передал ему, что Керженцев не подписал приказ и не разрешает брать Берсенева, и сказал ему, по каким соображениям театр должен придумать какой-нибудь предлог и отказать Берсенева. Гиацинтову и Бирман можно зачислить, но без Берсенева они не пойдут. Какой предлог? Какой угодно! Можно сказать, что нет свободных штатных единиц, хотя Берсенева, как бывший директор театра знает, что когда нужен актер, то штатная единица всегда найдется. Он не поверит?

Все равно, пусть не поверит, делать нечего!

На другой день Берсенева пришел ко мне в Кабинет и устроил настоящую истерику. Он требовал сказать ему причину внезапного отказа Малого театра, так как дирекция ничего другого не придумала, как сослаться на Комитет. Он упрекнул меня в недружеском и неискреннем отношении к нему. Мне стало неловко. Я вынужден был сказать ему правду. Я указал при этом, что я не согласен с Керженцевым, такая самостраховка мне противна, но надо вдуматься, может быть, она имеет определенный смысл. Керженцев был ранее Управляющим делами Совнаркома – и разбирается в этих вопросах лучше.

Берсенева начал приходить в себя, но ушел от меня совершенно обескураженный.

На другой день утром – звонок телефона. Говорят из ЦК партии, просят зайти в Агитпроп. В назначенное время я пришел.

Заведующий Агитпропом Фурер⁴⁸ начал сразу:

– Вам задание от МК, вы член нашей партийной организации. Вы знаете состояние Театра им. Моссовета. Этот театр – один из основных театров Московского Управления по делам искусств. Театр имеет большие заслуги, и руководитель его Любимов-Ланской очень уважаемый человек, но сейчас театр в плохом состоянии, он в художественном отношении отстает. Любимов-Ланской постарел, он болен, мы хотим его поддержать, мы его ценим и обидеть его не хотим. Надо укрепить театр. Мы знаем, что вы распределяете актеров МХТ 2 по московским театрам. Дайте нам эту тройку – Берсенева, Гиацинтова, Бирман – и еще группу хороших актеров в Театр им. Моссовета.

На лице у меня невольно появилась улыбка.

Фурер удивился:

– Почему вы улыбаетесь?

Я объяснил ему:

– Мы почти всех актеров уже устроили. В основном осталась только «тройка». Я говорил Берсенева, что надо устраиваться, а он мне ответил: «Куда же нам пойти, не в Театр же им. Моссовета». А теперь вы вдруг предлагаете им этот самый Театр им. Моссовета. Они усмотрят в этом насмешку над собой.

– Ваша задача заключается в том, чтобы доказать, что им поручается почетное дело поднять дело. Берсенева будет дана возможность полностью показать себя, он будет главным режиссером⁴⁹, Любимов-Ланской останется художественным руководителем, но вмешиваться в его постановки не будет.

– А как сам Любимов-Ланской к этому предложению относится?

– Он согласен и будет сам звонить вам по этому делу.

– Хорошо, – сказал я, – попробую, но знайте, это трудная задача.

– Мы это знаем, – ответил Фурер и стал говорить со мной о некоторых других делах.

Я ушел. Опять предстояла неприятная беседа, уговоры, не имея никаких серьезных доводов. Мне жаль было милого Ивана Николаевича, с

которым я еще более сблизился за время ликвидации и оценил его добро-совестную заботу об устройстве всех молодых актеров.

К концу дня Е.О.Любимов-Ланской позвонил мне, извинился, что не заходит в Комитет, так как болеет, и сказал, что он пришел к выводу о необходимости укрепить актерский состав театра и очень просит помочь ему заполучить Берсенева, Гиацинтову и Бирман и спрашивал, как я к этому отношусь, не чревато ли это последствиями, не будет ли в театре склока, не будет ли Берсенов претендовать на должность художественного руководителя. Любимов-Ланской знал мое исключительное доброе отношение к нему и ставил вопросы открыто. Он только ставил вопрос так, как будто это его собственная инициатива. Я не сказал ему ничего о моей беседе в МК и убеждал его, что вхождение этой тройки в театр, конечно, сразу поднимет художественную жизнь театра. Что же касается взаимоотношений, – это зависит от предварительной договоренности.

Любимов-Ланской сказал, что со мной будут говорить в МК по этому вопросу и что он лично очень просит это сделать. Я обещал.

Теперь вопрос, как подойти к Берсеневу с подобным предложением.

Берсенов раньше заходил ко мне ежедневно, а после истории с Малым театром, он проходил прямо в Планово-финансовый отдел, подписывал документы по ликвидируемому театру и уходил. Я послал секретаря в бухгалтерию и попросил его к себе и начал с ним разговор издали.

– Иван Николаевич, что теперь будем делать?

– Что делать? Ничего. Думаю поехать отдыхать куда-нибудь, а там видно будет. Раз нас не хотят – ничего не поделаешь.

– Почему это не хотят... Это не верно. У меня был разговор в одной очень авторитетной организации, и там высказали мнение, что хорошо было бы вас привлечь к работе, это очень подняло бы дело.

Как всякий актер, услышав похвалу, он оживился:

– Где это?

– В МК партии.

– О чем был разговор?

– Я вам не скажу. Боюсь, что вы на меня рассердитесь. Но я лично считаю, что это было бы великолепно – для вас и для театра. Вы могли бы там очень многое сделать, и сразу заставить о себе заговорить.

Он недоумевал, о чем идет речь, и так это неуверенно произнес:

– Театр имени Моссовета?

Я снова поразился его интуиции и быстро сказал:

– Да. Не пугайтесь, это не так страшно. Сегодня об этом театре говорят одно, а когда вы с группой ваших актеров туда войдете, – о нем сразу заговорят иначе. Туда потянется публика, которая привыкла к вам, вы поставите один-два спектакля – почувствуется результат, сразу забудется все прошедшее.

– Я так и предполагал.

Он помолчал немного.

– И об этом говорили в МК.

– Да. В Агитпропе МК.

Он подумал.

– Ну, а Любимов-Ланской? – осторожно спросил он.

– Он останется художественным руководителем, снимать его нельзя, к нему в московских организациях хорошо относятся, и он заслуживает этого. Вы будете назначены главным режиссером, будете ставить постановки и играть свои роли. Он в вашу работу вмешиваться не будет. Вы с ним сумеете найти общий язык.

– Да, это надо продумать. Мы посоветуемся.

– Хорошо. Но завтра надо бы получить ответ.

По-видимому, «штаб» собрался, обсудил это предложение и решил, что как «формула перехода» – это подходящий вариант. На утро Берсенеv пришел и сказал:

– Мы продумали все и решили принять предложение. Но как же мы встретимся с Любимовым-Ланским, не могу же я сам пойти к нему на-ниматься.

– Зачем? Он вам сам позвонит. Еще лучше, я устрою, что вы встретитесь в МК.

– Это было бы совсем хорошо, – ответил Берсенеv.

Встреча в МК вполне успокаивала его самолюбие. Я позвонил в МК, сообщил о полученном согласии. На другой день оба они были вызваны в МК – и сделка состоялась. Берсенеv, Гиацинтова, Бирман и еще группа актеров, человек 10–12 вошли в состав Театра им. Моссовета, начали там работать и, действительно, очень быстро подняли авторитет театра.

Таким образом, все актеры МХТ 2, более 20 человек⁵⁰ были устроены по московским театрам. Лишь одну актрису С. ни один театр не хотел брать. Она была одна из первых участниц 1 Студии МХТ, играла там центральные роли и получала в театре высший оклад, ничего потом не играя. Московские театры знали, что как актриса первого положения она давно уже пережила себя, на второе положение она не пойдет и будет претендовать на первые роли, да и высшие оклады в театре были строго лимитированы, и потому решительно отказывались от нее. Настаивать я не мог, но ведь есть постановление правительства устроить всех актеров, чтобы они не понесли материального ущерба. Пришлось выплачивать ей зарплату первого и пятнадцатого числа каждого месяца. Из-за нее одной нельзя было закрыть счет театра и сделать окончательным ликвидационный баланс МХТ 2. Неизвестно, сколько так продолжалось бы. Неожиданный случай пришел нам на помощь.

Однажды С. пришла ко мне и довольно бесцеремонно заявила:

– Я уезжаю в Крым. Я получила телеграмму от дочери, она очень больна и зовет меня к себе. Я оставлю доверенность на получение зарплаты одной моей знакомой.

– Нет, мы не можем разрешить вам уехать, – сказал я ей решительно.

– Почему? – удивилась С. – Ведь я же вам не нужна.

– Мало ли что. Мы ведь все время думаем о работе для вас. Сегодня вы не нужны, а завтра можете понадобиться.

– Я все равно уеду.
– Пожалуйста. Мы вас уволим за самовольный уход с работы.
– Но я ведь не работаю.
– Да, но приходите регулярно за зарплатой.
– Что же делать? Дочь очень просит. Я должна поехать, – стала говорить она более мягко.

– Давайте поговорим с вами. Вы видели, как я старался устроить вас на работу, но ничего не вышло. Четыре месяца мы регулярно платим вам заработную плату. Долго так продолжаться не может. Нельзя же даром получать деньги всю жизнь. В конце концов мы согласуем вопрос и все равно уволим вас. Давайте договоримся. Мы выдадим вам за два месяца вперед и будем считать наши расчеты законченными.

Она не согласилась и ушла, но, как видно, дома ей разъяснили, что все равно дело кончится тем, что перестанут платить. На другой день она пришла и принесла заявление об освобождении ее, получила деньги и расписалась, что никаких претензий не имеет⁵¹.

На этом полностью закончилась ликвидация МХТ 2.

К этой истории есть еще «Эпилог».

В середине марта Комитет направил в Свердловск П.И.Новицкого провести несколько лекций по вопросам театра⁵². Как-то вечером после спектакля у него собрались все директора театров для информации о вновь созданном Комитете, о его задачах, о структуре, о перспективе развития театральной сети. После ответа на эти вопросы кто-то спросил П.И.Новицкого почему ликвидировали МХТ 2, в чем подлинная причина? МХТ 2 минувшим летом гастролировал в Свердловске с большим успехом⁵³. Пользуясь тем, что все директора театра были коммунисты, Новицкий рассказал всю историю ликвидации МХТ 2 со всеми подробностями, которые он знал, потому что ему рассказали в Комитете. При этом он дал свою положительную оценку театра. На другой день его вызвали в Крайком партии для объяснения – почему он собрал у себя нелегальным путем директоров театров и извращал решение Совнаркома. Дело о нем передано было в Москву, а местные директора театров получили партийные взыскания. В Москве П.И.Новицкий был исключен из партии – и только через два года он был восстановлен.

На этом история МХТ 2 заканчивается.

13.III.1936 г.

Молотову В.М.⁵⁴ Секретно.

Вчера, 12 марта, мне позвонил на квартиру П.И.Новицкий и попросил срочно встретиться с ним для серьезной беседы, как он выразился.

Я отказался от этой встречи. Поздно ночью вернувшись домой, я нашел персланное мне письмо Новицкого.

Письмо это прилагаю.

[Еще раз заявляю, что никакой «доверительной» беседы в том духе, как ее изображает Новицкий, на самом деле не было.

Новицкий пришел ко мне для выяснения вопроса о своей дальнейшей работе ввиду нашего несогласия назначить его заместителем Начальника Управления Театров. Это и было темой беседы.

Уже прощаясь со мной, Новицкий обратился с таким вопросом: «Скажите, чем объясняется, что постановление о МХАТ втором сформулировано так резко?»

Я сказал, что статья Резникова в «Правде» дает на этот вопрос исчерпывающий ответ. При этом я перечислил основные мотивы, изложенные в статье.

Потом Новицкий спросил меня: «А разве Театр МОСПС или Камерный не такие посредственные, как МХАТ второй?»

Я ответил и на этот вопрос, указав на заслуги Театра МОСПС в деле постановки советских пьес и активную перестройку Камерного Театра⁵⁵.]

Новицкому, видимо, хотелось продлить беседу, но я ее прекратил, указав на то, что меня ждут посетители.

Категорически заявляю, что никаких имен руководителей я не упоминал.

Заявление Новицкого о «доверительной беседе» считаю клеветническим.

Думаю, что самый текст письма достаточно характеризует политическую физиономию Новицкого.

Добавляю, что Новицкий в Комитете по Делах Искусств на работу зачислен не был и никаких поручений от нас не получал.

Я.Боярский /Я.Боярский/

Новицкий – Боярскому.

12 марта. Москва

Дорогой Яков Осипович.

Со мной случилось большое несчастье. Думаю, что помочь мне нельзя, но найти выход необходимо. Прошу внимательно дочитать это письмо.

В Свердловск я поехал по приглашению т. Я.А.Гринберга, нач. УТЗП, с которым я за всю жизнь встречался два раза – один раз в Свердловске на юбилее Оперного театра, другой как-то в Москве в Управлении театрами. Меня звали в Свердловск давно. И я откладывал эту поездку с месяца на месяц. [Теперь подошел последний срок, мне прислали расписание моих лекций, и я не мог не поехать. В Свердловске все приготовили, кроме номера в гостинице (не сумели забронировать), и мне пришлось остановиться у тов. Гринберга], который меня встречал, как это ни было мне неприятно – очень не люблю стеснять людей.

Я во всех свердловских театрах прочел доклады о социалистическом реализме на театре, на конференции театральных художников области – доклад о роли художника-постановщика в спектакле и о работах уральских театральных художников (по материалам организованной выставки), на собрании балетной труппы Оперного театра о задачах советской хореографии в связи с последними статьями в «Правде»⁵⁶. Все лек-

ции и доклады прошли вполне хорошо, слушатели-актеры меня горячо благодарили за ясность и доступность мысли. Я собирался своевременно приехать в Москву, и я бы приехал с триумфом, если бы *черт меня не попутал* устроить беседу с директорами театров – коммунистами – о последних событиях на театральном фронте. Я не только читал лекции, но и смотрел ежедневно спектакли (я предполагал выступить с заключительной лекцией о театральном Свердловске с анализом спектаклей). Во всех театрах актеры говорят только о последних событиях в Москве, о причинах закрытия МХТ 2. Директора просили меня в частной беседе дать им разъяснения. Так как я очень устал и не мог удовлетворить любопытство каждого в отдельности, я согласился провести с ними беседу в любом месте ночью после спектакля. Назначили день – в ночь с 5 на 6 в одной из комнат Дома литературы и искусств.

Отвечаю за точность каждого своего слова. На беседе, которая носила частный характер, присутствовали только директора театров, члены партии, всего человек 7. Присутствовал и начальник Управления по делам искусств тов. Винницкий. Следует принять во внимание одно психологическое обстоятельство. Психология не аргумент и не объяснение. [Но совсем с ней не считаться нельзя. В этот день я сделал два больших доклада – в Оперном театре и в ТРАМе, говорил 6 часов. Потом смотрел спектакль в драмтеатре. *Устал я смертельно и был в полуобморочном состоянии – я не мог никакими лекарствами унять головную боль.* Тем не менее я сделал краткое деловое сообщение, *предупредив* товарищей, что это экспромтная беседа, что сообщение будет носить разбросанный и хаотичный характер, так как я очень устал и болен.]

Сказал я следующее:

[Последние постановления правительства и ЦК партии по вопросам искусства, статьи в «Правде» и перегруппировка некоторых московских театров представляют собой одну линию.] Линия эта означает конец политики либеральной терпимости и не критического подхода к театрам, которую вел до сих пор Наркомпрос. Линия эта означает усиление борьбы со всеми видами формализма, натурализма, вульгаризаторства и беспринципного либерализма. Линия эта означает также усиление плановости в распределении театров между центрами и периферией.

Постановление Правительства о предоставлении ряда театральных помещений Москвы под кино, помимо заботы о развитии киносети, имеет глубокий смысл и по отношению к театрам. Она означает требование, которое предъявляет правительство к органам, управляющим театрами, заняться разработкой театральной сети, более рационально распределить лучшие театры страны по всей стране. И действительно, какой получился эффект!

Такой талантливый молодой театр, как театр под руководством Завадского, который прежде ютился в сыром подвале, и целый ряд ведущих актеров этого театра поэтому болел туберкулезом, в результате постановления правительства получил лучшее театральное помещение в мире в Ростове-на-Дону⁵⁷.

Что же касается МХТ 2, то судьба этого театра показывает, как некоторые театры переоценивались учреждениями и отдельными руководящими товарищами, ведающими искусством, и как пришлось самому ЦК и лично тов. Сталину этим учреждениям и лицам вправлять мозги. [На самом деле, некоторым товарищам казалось, что постановление о передаче помещения МХТ 2 Центральному Детскому Театру было принято благодаря недостаточной осведомленности членов ПБ о достижениях и заслугах МХТ 2 за последние 3 года. Известно, что т. Сталин видел только три спектакля МХТ 2 – «Блоху», «Петра I» и еще один неудачный спектакль, снятый вскоре Главреперткомом, название которого я не помню⁵⁸. Это предположение о недостаточной осведомленности тов. Сталина было решительно опровергнуто дальнейшими событиями. Сталин оказался прекрасно осведомленным о всей линии репертуарной политики и творческого поведения МХТ 2. Кроме того, большинство товарищей, прикосновенных к театру, переоценивали положительные стороны работы МХТ 2 и плохо видели отрицательные.] Какие положительные стороны?

Тут я назвал 5 положительных сторон работы МХТ 2 за последние годы и, очевидно, подробно на них остановившись, сделал неправильный акцент. Я назвал 5 положительных достижений этого театра: 1) сплоченность коллектива, 2) высокую культуру спектакля («12-я ночь», «Испанский священник», «Мольба о жизни»), 3) выдвижение ряда выдающихся актеров советского театра (Бирман, Азарин, Чебан, Гиацинтова, Готовцев, Попов), 4) выдвижение ряда крупнейших художников (Фаворский, Татлин, Шестаков), 5) рост политической сознательности коллектива, выразившейся особенно ярко в деле Гейрота⁵⁹.

Но признание этих достижений и заслуг МХТ 2 не должно было закрывать от нас отрицательных сторон его работы. Эти отрицательные стороны никому не были видны с такой ясностью, как т. Сталину, умеющему оценивать явления с поразительной глубиной и мудростью.

[Тут я сделал громадную политическую оплошность, допустил непростительную политическую бестактность. Я сообщил товарищам содержание беседы т. Сталина с т. Керженцевым и т. Щербаковым по поводу ходатайства Комитета Искусств об оставлении МХТ 2 в Москве, в помещении другого театра. *Содержание этой беседы, которую Вы мне сообщили доверительно, я не должен был сообщать членам партии, которых я насковзь не знал.* Правда, это были ответственные партийные руководители Свердловских театров, в большинстве старые члены партии, и я им сообщал содержание этой беседы также в доверительном порядке, чтобы показать, как великолепно т. Сталин ориентируется в вопросе, какой подробный конкретный анализ он дал всей работы МХТ 2, какую четкую и ясную политическую оценку он дал театрам, как решительно выпрямил именно в этом случае линию театральной политики. Но все-таки я не должен был оперировать этим материалом. *Если бы я был в более вменяемом состоянии* и если бы я лучше вгляделся в лица собеседников, я не допустил бы этого исключительного в своей жизни легкомыслия.

Дорогой Яков Осипович, я должен просить у Вас прощения за то, что я злоупотребил Вашим доверием. Я на Вас не ссыался, но я поступил в высшей степени опрометчиво. Я получил такой урок, который останется неизгладимым на всю мою жизнь.

Сделал я такие выводы: ночная беседа т. Сталина с тт. Керженцевым и Щербаковым была крупнейшим событием, которое отрезало пути к прежнему либерализму, которое поставило вопрос о необходимости критического пересмотра всех ценностей советского театра с точки зрения усиления творческой и политической ответственности театров за свою работу, которое установило более правильные партийные критерии оценки этой работы. Отсюда – директивы для Комитета Искусств.]

В общем, я считаю свою точку зрения правильной. Но я допустил две ошибки: я уделил много места МХТ 2 (неправильный акцент) и я необдуманно-бестактно сослался на беседу, содержание которой не подлежит опубликованию. За это я должен понести ответственность.

Но из моей беседы свердловские товарищи сделали совсем иное употребление. На самой беседе некоторые из директоров пожурили меня за то, что я перечислил слишком много заслуг МХТ 2 и тем самым как бы выразил косвенное сочувствие его судьбе. Но большинство моей информацией было удовлетворено. Единственный из присутствующих т. Винницкий назвал мое сообщение обывательской сплетней, злостным подбором фактов для доказательства мысли о случайности и необдуманности решений правительства и ЦК, и опровергал якобы мне принадлежащее утверждение о новой партийной политике в области искусств. Я в конце беседы отверг эти обвинения: о новой политике партии я не говорил, партия и раньше боролась с формализмом и натурализмом, я говорил о политике либеральной терпимости, некритического отношения к работе и меценатства, которое вели органы Наркомпроса; наоборот, основной мой тезис: партия и лично тов. Сталин [выпрямили партийную линию на театральном фронте и на фронте искусства; положительные стороны работы МХТ 2 я упоминал лишь для того, чтобы показать, что эти плюсы делали слепыми многих товарищей (в том числе и меня) к минусам; смысл моего выступления ясен – показать, – наступила пора более четкого и более ответственного партийного отношения к искусству.]

После этой беседы я продолжал делать доклады по театрам, везде актерская аудитория и директора меня принимали с величайшей симпатией. Но 7 числа все изменилось. Т. Винницкий подал в Областком заявление о моем якобы антипартийном выступлении⁶⁰. Культпрос ОК в лице т. Сорокина немедленно созвал всех директоров и подверг их головоломке за отсутствие классовой бдительности и отпора моему выступлению. *Основные пункты моего обвинения:*

1) я будто бы говорил о политике либеральной терпимости партии, о новой эре партийной политики в области искусства;

2) я перечислял заслуги МХТ 2 и говорил о туберкулезе актеров театра Завадского для того, чтобы заставить слушателей сделать вывод о несправедливости правительства и ЦК партии к театрам;

3) я упомянул о том, что т. Сталин посетил только три спектакля МХТ 2 для того, чтобы подсказать слушателям мысль о случайности решений ПБ и т. Сталина;

4) подобного рода «информация» является злостной клеветой против ЦК партии и т. Сталина.

Когда эти обвинения были сформулированы, все слушатели немедленно их подтвердили (в том числе и те, которые были мне благодарны за информацию и которые меня приветствовали в своих театрах). Мой заключительный доклад в Доме литературы был по указанию ОК отменен. Я хотел объясниться с т. Сорокиным, и он мне назначил час для приема, но когда я явился в ОК, мне сообщили, что т. Сорокин меня принять не может.

Дело было передано в СПО Наркомвнудела. Свой отъезд я принужден был отложить. Меня подвергли тщательному допросу как политического преступника. Мне организовали очную ставку с т. Винницким. Разница моих утверждений с утверждениями Винницкого заключается в том, что последний делает из моих сообщений произвольные выводы противоположного характера. [Товарищ, меня допрашивавший, сначала сказал, что получил указания от директивных инстанций дело направить по партийной линии. Но через день его настроение резко изменилось, и он мне задал вопрос, признаю ли я себя виновным в клевете на ЦК партии и тов. Сталина.

Под конец я перестал совершенно что-либо соображать. Если бы я прожил в Свердловске еще один день, я сознался бы решительно во всех преступлениях. Но данное обвинение я решительно отверг.

Вот какое со мной случилось несчастье.

Я себя ни в чем не обманываю. Я знаю, что возможны три выхода: 1) суровое партийное взыскание и сохранение меня как работника театрального искусства, 2) исключение меня из партии без ошельмования и позора и сбережение меня как работника, 3) исключение меня из партии с ошельмованием и позором и моя гибель.]

Дорогой Яков Осипович, я не думаю, что Вы сочтете возможным отстаивать меня при данных обстоятельствах.

Но при установлении решения необходимо исходить из оценки человека как партийца и работника и учета его творческих возможностей. Я многое еще могу сделать в жизни. [У меня много замыслов, но еще больше желания работать и творить в такое время и в такой стране. За последние 3 года я переживаю чувство величайшего счастья полноты жизни и гордости страной и ее партией. Это чувство растет во мне с каждым днем. Это чувство – органическое выражение моей личности, моей искренности, моего честного отношения к эпохе. Слова эти не те. Не в словах дело, а в жизненной правдивости и ценности человека. Неужели не следует меня сохранить как работника, когда я органически вырос в главный ствол социалистического искусства, когда я имею более ценный опыт и более суровые уроки жизни, чем до сих пор, когда я помогаю творческому ро-

сту многих лучших актеров нашей страны? Человека легко погубить и превратить его в ненужную ветошь. Я прошу о минимальной чуткости и минимальном внимании.]

Вот, кажется, все.

Еще два обстоятельства.

Я прошу, чтобы мое дело разбиралось в партийном порядке. Я *прошу* сохранить мое самочувствие как работника. Если Вы с Платоном Михайловичем сочтете необходимым до окончания партийного разбирательства этого дела не назначать меня в Комитет или отстранить меня от работы (если назначение состоялось), то я буду считать это правильным.

Второе – это о Гринберге. Гринберг со мной ничем не связан. Он ни в чем не виноват. Организуя беседу директоров-партийцев с приезжим из Москвы видным лектором-партийцем, он не совершил никакого проступка. Ему ставят в вину даже то обстоятельство, что он меня приютил у себя на квартире. Я его оставил в глубоко удрученном состоянии. Он и его жена смотрели на меня с немым укором. Это хуже попреков. Вынести это невозможно. Я больше не остался бы у него ни одного дня. Но я свидетельствую, что Гринберг честный партиец и хороший товарищ, что он не имеет никакого отношения к содержанию моей экспромтной неудачной беседы. Очень прошу так сделать, чтобы т. Гринберг ничем не пострадал и чтобы эта история не помешала бы ему перевестись на работу в Москву (о чем он страстно и нетерпеливо мечтает).

Дорогой Яков Осипович, простите за тревогу и неприятности.

П.Новицкий

2 МАРТА 1936 г.

М.Н.Кемпер – К.С.⁶¹.

Глубокоуважаемый Константин Сергеевич!

Не надеясь, что получу возможность поговорить с Вами лично, я решаюсь все же побеспокоить Вас письмом, так как после ликвидации 2-го МХАТа только от Вас зависит дальнейшая моя судьба, судьба Вашей ученицы и бывшей артистки Вашего театра Марии Николаевны Кемпер.

Я в полном отчаянии от той совершенно неприемлемой для меня перспективы работать в каком-нибудь из московских театров, органически не связанных с Вашим театром и Вашей системой. *Такая действительность будет для меня не просто большим горем или несчастьем, а крушением всего, бесславной могилой, потому что неизбежно вынудит меня оставить сцену.*

Я никогда в искусстве не шла ни на малейшие сделки с совестью, я никогда ни на йоту не позволяла себе отступить от Вашей системы, я всегда свято хранила Ваши заветы, несмотря на то, что переносила от этого много горя и унижений в бывшем 2-м МХАТе. С болью и горечью я говорю это. И если эта моя неподатливость служила мне единственным утешением за тяжелые годы моего пребывания в бывшем 2-м МХАТе, то теперь она ясно мне дает почувствовать, что я не только не хочу, но не могу работать в театре, где Вас нет.

Вот почему я позволяю себе обратиться к Вам с горячей мольбой не отказать мне в возможности снова работать в Вашем театре. Сознание того, что я ничего из Вашей системы не растеряла в быв. 2-м МХАТе, дает мне смелость обратиться к Вам, дорогой учитель, а Ваше прежнее душевное отношение ко мне дает мне надежду.

Так как возможно, что Вы за это время забыли меня, то я позволю себе напомнить Вам, что я играла у Вас. В «Синей птице» я играла Воду, в «Горе от ума» – Наталью Дмитриовну, в «Хозяйке гостиницы» – Деяниру. В Первой студии играла в «Гибели «Надежды» – Маритье, в «Юбилее» – Татьяну Алексеевну, в «Двенадцатой ночи» – Оливию, в «Потопе» – Лизи. Наконец, в быв. 2-м МХАТе играла в «Укрощении строптивой» – Катарину, в «Любопытных» (Гольдони) – Элеонору и в новых двух постановках [так] «12-й ночи» ту же Оливию. Это – классический репертуар. Из современных пьес играла в «Петре I» (Алексея Толстого) – Екатерину. Остальные пьесы, где я играла, не стоят упоминания.

В Вашем театре я прослужила 11 лет (1909–1920), после чего перешла в Студию.

Знаю, что моя горячая просьба к Вам не легко осуществима, но я надеюсь, что всё то светлое и большое, что Вы для меня сделали в прошлом, может служить залогом, что и на этот раз я найду отклик в Вашей душе и утешение за тяжелые годы мук и унижений в бывшем 2-м МХАТе.

Если же Вы откажете мне, я подчинюсь этому как Року, покорно склонив голову, навсегда Вам бесконечно благодарная за то прекрасное, что Вы дали мне в этой жизни.

Горячо Вас любящая и душевно преданная *Мария Кемпер*.

P.S. Ваше решение не откажите передать через Вашего секретаря по адресу: Сытинский тупик, д. 3, кв. 18 Марии Николаевне Кемпер. Телефон К 1-80-10.

7 МАРТА 1936 г.

Б.М.Афонин – К.С. ⁶².

Константин Сергеевич!

Прошу Вас принять меня в Ваш Театр. В 1909 г., двадцати лет, я поступил в МХТ. Сейчас мне 47 лет. Я Ваш ученик и участник 1-й Студии во всех ее этапах от самого начала до ее гибели в лице МХТ 2. Идти теперь в какой-либо театр, кроме Вашего, значит – просто служить, а это для меня после этих 27 лет – невысказимо. Сдавать же себя в архив еще рано – я могу и хочу много работать, учиться и приносить пользу другим.

Что я представляю из себя теперь как театральный работник, Вы можете спросить у моих товарищей – Чебана, Готовцева, Вл.Попова.

Пишу кратко и, может быть, сухо, потому что не хочу утруждать Вас выражением своих тяжелых переживаний.

Но дорогой, дорогой Константин Сергеевич, ведь Вы и так понимаете все значение для меня этой просьбы и как больно и трудно писать мне Вам, любимому и доныне грозному учителю.

Ваш Б.Афонин

8 МАРТА 1936 ГОДА.

В.А.Подгорный – К.С.⁶³.

Милый Константин Сергеевич, Театр, в котором я работал 17 лет, перестал существовать.

То, что мне предлагают теперь, так бесконечно, по-моему, далеко от искусства, что я чувствую себя одиноким.

Мне очень тяжело.

Вы – совесть русского театра. Поэтому я и решаюсь обратиться к Вам как к самому родному и единственно близкому человеку.

Если Вы можете мне помочь, – помогите.

Я хотел бы работать – учась, а научиться можно только у Вас и через Вас.

Поэтому я и обращаюсь к Вам в самую тяжелую минуту.

Владимир Подгорный.

11/III 1936 г.

В.В.Готовцев, М.А.Дурасова, В.А.Попов, А.И.Чебан – Н.-Д.⁶⁴.

Дорогой и глубокоуважаемый Владимир Иванович.

Сегодня мы прочли в газете «Правда», что Всесоюзный Комитет по делам искусств направляет нас в труппу МХАТ СССР им. Горького.

Вот уже целый месяц мы переживаем трагическую судьбу нашего Театра, бывш. МХАТ 2-го. Переживания наши очень сложные и мучительные. Нам, каждому по-своему, приходится продумать и перечувствовать итог за 25 лет театральной работы и определить свой дальнейший творческий жизненный путь.

В эти трудные дни нам, естественно, хотелось бы повидаться с Вами и услышать от Вас руководящие мысли, мудрые советы. Но зная, что Вы больны, мы ограничиваемся пока этим письмом.

Нам известно, что решение Комитета искусств произошло на основании списка актеров, поступившего в Комитет от Руководителей МХАТ СССР им. Горького. В этом списке значатся и наши имена. И вот сейчас нам хочется выразить Вам, дорогой Владимир Иванович, так же как и дорогому Константину Сергеевичу, Вам обоим, как создателям МХАТа, выразить нашу глубочайшую сердечную благодарность за то, что Вы дали нам возможность возвратиться на Родину (МХТ), чтобы еще раз поучиться и продолжить нашу творческую жизнь под Вашим руководством, с Вашей помощью, вблизи Вас на родной для нас сцене МХАТа.

В заключение позвольте пожелать Вам скорейшего выздоровления!!

Екатерине Николаевне шлем наш душевный привет!

Ваши первородные сыны (первостудийцы)

В.Готовцев, М.Дурасова, Вл.Попов, А.Чебан.

МАРТА 11 ДНЯ 1936 Г.

В.А.Попов – К.С.⁶⁵.

Глубокоуважаемый Константин Сергеевич!

Позвольте мне выразить Вам мою благодарность за то, что Вы всегда так заботливы и добры ко мне.

Для меня огромная радость возвратиться опять в свой родной дом. Два года тому назад Вас. Гр. Сахновский передал мне Ваше предложение возвратиться обратно в театр (МХТ). Предложение это было для меня неожиданно, чем я был очень смущен и встревожен. Такой великой чести я запугался из-за своего слабого качества, и на предложение не мог ответить ни «нет» ни «да», оставив этот вопрос на разрешение времени.

Возвращаясь обратно в театр, я принимаю на себя священную обязанность быть по-настоящему полезным театру чем только могу.

За последнее время много разрешено мною сложных звуко-шумовых проблем, которые должны будут прийти на помощь театру и изжить все примитивное и сомнительное.

С безграничной преданностью и любовью

Вл. Попов (В.Попов).

13/III 36.

В.И.Качалов – К.С.⁶⁶.

Дорогой Константин Сергеевич.

Много раз за последнее время порывался побеседовать с Вами, но всё мешали болезни. Боюсь, что и впредь помешают, – поэтому пишу.

Хочу сказать несколько слов о Подгорном Владимире Аф-че. Он не оказался в числе принятых к нам. По-моему, это очень досадно. Я знаю его много лет, знаю хорошо как актера и как человека.

Я глубоко убежден, что он может оказаться нужным и полезным нашему театру работником. Очень ценю в нем не только талантливость, но и большую культурность. И человек он исключительно – порядочный, тактичный и дисциплинированный. И знаю, что он хочет попасть к нам – без всяких актерских претензий, а для того, чтобы работать и стать ближе к нашему искусству.

Очень буду счастлив, если Вы посчитаетесь с моим мнением. Крепко Вас обнимаю. Надеюсь, до скорого свидания.

Всегда Ваш Качалов

21 МАРТА 1936 г.

В.В.Готовцев, М.А.Дурасова, А.И.Чебан – К.С.⁶⁷.

Дорогой Константин Сергеевич.

Позвольте рассказать Вам, как началась наша новая жизнь в Вашем театре МХАТ.

16 марта было получено распоряжение Комитета искусств от 11 марта о направлении нас для работы в МХАТ, а 17 марта мы с душевным волнением вошли в театр.

Нас ласково встретили знакомые товарищи, поздравляли, а в конторе приветливо оформили пропуска и вызвали на чтение новой пьесы в тот же день. После чтения пьесы мы смотрели возобновленное «Горячее сердце».

В антракте прочли список распределения ролей в новой пьесе под Вашим художественным руководством, где мы прочли и наши фамилии (Готовцев, Попов, Чебан).

20 марта на первой репетиции нашей Леонид Миронович нас хорошо приласкал, обнадежил на будущее и провозгласил приветствие «новым старым товарищам: Готовцеву, Чебану, Дурасовой и Попову», что было подхвачено аплодисментами товарищей. Словом – в первые же дни нашей новой жизни мы получили много хороших волнений.

Это нас очень обрадовало, согрело, и всем этим мы в конце концов обязаны Вам, дорогой Константин Сергеевич, Вашему теплому, отцовскому отношению к нам.

Вот об этом мы с удовольствием говорим Вам и от души благодарим.

Желаем Вам здоровья и мечтаем о свидании с Вами.

Любящие Вас ученики Ваши

В.Готовцев, М.Дурасова, А.Чебан

Комментарии

1. РГАСПИ, 17.163.1093, л. 102. МП, подпись и дата – автограф. Сверху справа в углу: «7.II.1936 г.» (дата заседания ПБ, на котором и был решен вопрос о здании театра). На письме сверху расписались Сталин, Молотов, Ворошилов, Андреев, Чубарь, напротив фамилий Калинина и Микояна поставлено – «за».

Никита Сергеевич Хрущев (1894–1971) в это время был 1-м секретарем Московского городского и областного комитета ВКП(б).

11 марта 1936 г. газета «Советское искусство» сообщает, что Хрущев присутствовал на открытии ЦДТ, «созданного по его инициативе».

2. Абзац отчеркнут на полях. Зал мюзик-холла вмещал 1937 мест. В 1929 г. на его сцене часто шел второмхатовский спектакль «Чудак».

3. Абзац отчеркнут на полях.

4. РГАЛИ. 1990.1.53, л. 1. МП, без подписи.

2 февраля 1936 г. нарком просвещения издал приказ о передаче всех дел госучреждений культуры под юрисдикцию Комитета (см. ГАРФ, 2306.69.2201).

5. РГАСПИ, 17.3.974, п. 437.

6. РГАСПИ, 88.1.475. МК, б/п. и фотокопия МП.

Александр Сергеевич Щербаков (1901–1945) с мая 1935 г. был зав отделом культурно-просветительской работы ЦК ВКП(б).

7. РГАСПИ, 82.2.950, л. 5. МК, подпись – автограф.

От руки: «Секретно. От т. Керженцева». Слева в углу: «Решено».

Штамп: Секретный отдел Управления делами СНК СССР. Вх. № 2131.

8. Сейчас там находится театр «Современник».

9. Помещение на Тверской было переоборудовано под кинотеатр «Арс» еще в начале XX века.

10. П.П.Постышев был первым секретарем украинского ЦК, П.П.Любченко – председателем СНК Украины.

11. Еще 11 июня 1929 г. В.А.Подгорный писал из Киева, где с огромным успехом гастролировал МХАТ 2-й, оставшемуся в Москве залвиту театра Ю.В.Соболеву, что «члены Исполкома, посетившие дважды спектакль «Сверчка», были весьма довольны, и среди них раздавались голоса, что, дескать, не лучше ли каждую весну приглашать такую образцовую труппу, чем держать зимой русский театр? По крайней мере, мы-де увидели бы все первоклассное» (РГАЛИ, 860.1.514).

12. РГАЛИ, 2579.1.1932, л. 1–1об. МК на бланке театра без даты и подписей, небольшая карандашная правка. Датируется по содержанию.

Лазарь Моисеевич Каганович (1893–1991) на тот момент нарком путей сообщения. Вероятно, обращение именно к нему связано с тем, что МХАТ 2-й патронировал Театр транспорта, подведомственного Кагановичу наркомата.

13. РГАЛИ, 1990.1.536. МП, подписи – автограф.

14. РГАЛИ, 2579.1.1932, л. 2–3об. МК на бланке, без подписей.

15. Этот текст вычеркнут, как и находящийся ниже в квадратных скобках.

16. Среди первого набора училища были Г.М.Вицин, Ю.П.Любимов, Г.К.Григорьева, Е.А.Фадеева, Г.В.Хижнякова, занявшие в дальнейшем значительное место в театральной культуре страны.

17. 20-летие театр отмечал 28 января 1933 г., отсчитывая свое существование со дня первого публичного спектакля; 25-летие он решил, видимо, отметить по дате официального начала учебного процесса студии – 6 октября 1912 г.

18. Речь, видимо, идет о Клубе им. Каляева (Новослободская, 37; мест 900), в котором прежде помещался Сергиевский народный дом. Упомянутое выше «помещение на ул. Воровского» – Дом Общества политкаторжан, ликвидированного в 1935 г. (ныне здесь Театр киноактера).

19. РГАЛИ, 2579.1.1932, л. 10 и 13. МК, без даты и подписей.

В архиве хранится всего 10 черновых вариантов письма Сталину (л. 4–13) – плод коллективного творчества. Все – машинописные копии, некоторые правленные разными почерками, затем перепечатанные с учетом этой правки, два из них обрываются на первой странице; четыре варианта написаны от лица театральных деятелей, остальные – от лица театра. Правка касается в основном комплиментарной части в адрес вождя, в одном варианте она отсутствует, в каких-то она сведена к минимуму. Ни датировать их, ни установить очередность их написания не представляется возможным; но одно несомненно: они написаны в 20-х числах февраля.

Здесь печатаются два документа от имени театра.

20. Видимо, описка.

21. Конец отсутствует.

22. РГАЛИ, 2579.1.1932, л. 6–6об. МК с небольшой правкой, без даты и подписей.

Сохранились четыре варианта письма Сталину от имени московских театральных деятелей, подготовленного в недрах МХАТ 2-го. Вероятно, именно это письмо должны были подписать К.С., Качалов и др. Варианты отличаются друг от друга незначительной стилистической и уточняющей правкой. Сколько-нибудь существенная смысловая правка касается только одного момента: в трех вариантах из четырех расцвет театра связан с последними двумя годами жизни театра (т.е. с годами правления Берсенева) и только в одном – «два года» изменены на более расплывчатые «последние годы».

23. Последний, пятый раздел Устава театра, завизированный еще Чеховым, предусматривал такое развитие событий:

«Статья 22 – Театр ликвидируется:

а) в случае признания его несостоятельным в установленном порядке;

б) в случае признания СНК РСФСР нецелесообразности дальнейшего существования театра и

в) в случае утраты более двух пятых уставного капитала, если таковой капитал не будет пополнен или уменьшен в установленном порядке.

Статья 23 – Ликвидация производится ликвидационной комиссией, назначенной НКП РСФСР с участием представителя Народного Комиссара Финансов РСФСР и профессионального союза работников искусств.

Статья 24 – Оставшееся после ликвидации театра имущество поступает в распоряжение НКП РСФСР и на учет НКФ РСФСР» (РГАЛИ, 645.1.224, л. 28 об.).

24. 29 февраля это постановление было опубликовано в «Советском искусстве» и – по иронии судьбы – там же напечатан указ ЦИК о награждении Н.-Д. орденом Трудового Красного Знамени в связи с 15-летием Музыкального театра его имени.

25. Эта недатированная машинописная копия хранится на отдельной странице и не имеет никаких опознавательных знаков (РГАЛИ, 2579.1.1934, л. 7).

26. Этот абзац вычеркнут.

27. РГАЛИ, 2579.1.1934, л. 1–5. МК.

28. Елена Ивановна Вишневская (1907–1981) пришла в МХАТ 2-й в 1927 г., заметного места в репертуаре не заняла; оставила интересные мемуары о пребывании в концлагере и на принудительных работах в Германии (см. ГЦТМ, ф. 606 – Г.А.Палина). После закрытия театра была направлена в ЦТКА.

29. Мария Александровна Кравчуновская (1893–1978) в МХАТ 2-й пришла в 1925 г. и оставалась в нем до его закрытия, после чего оказалась в Малом театре.

30. Зинаида Николаевна Невельская (1891–1952) в Первой студии – МХАТ 2-м с 1921 г.; после закрытия театра ушла в Театр МОСПС.

31. РГАСПИ, 82.2.949, л. 45. МК, подпись – автограф.

32. Е.Г. Дулова писала мужу 9 марта: «Дальнейшая судьба мхатовцев – неизвестна. Всё чего-то ждут и ничего не решают. Акимов звал Берсенева и «головку» в Ленинград к себе в театр (на свою голову). Приглашала Тверь, и очень звал Куйбышев» (РГАЛИ, 757.1.50, л. 42–42 об.).

33. Машинописный вариант рукописи М.И.Имаса хранится в архиве Центральной научной библиотеки СТД.

Марк Израилевич Имас (1894–1967) в 1927 г. приехал делегатом от Украинского Рабис на VI Всесоюзный съезд Рабис, где был избран в состав ЦК этого органа и соответственно был оставлен в Москве, затем занимал руководящие должности в Наркомпросе (зам зав сектором искусств – 1931–1936), откуда и перешел в Комитет: 26 января 1936 г. он был назначен зам начальника Главного управления театрами Комитета по делам искусств.

34. До перехода в новое помещение коллектив Н.И.Сац назывался Московским театром для детей.

35. См. примеч. 34.

36. Премьера «Начала жизни» состоялась 9 февраля.

37. Сборы в МХАТ 2-м последние год-два действительно были выски, но ни МХАТ 1-й, ни Малый по сборам ему не уступали.

38. Если этот разговор действительно проходил после премьеры (что вероятнее всего), то до 1 марта оставалось 20 дней.

39. Б.М.Сушкевич числился ушедшим с 1 января 1933 г., И.Н.Берсенева директором был назначен 13 декабря 1933 г., а художественным руководителем – 1 ноября 1935 г.

40. См. его письмо от 20 февраля.

41. См. постановление от 28 февраля.

42. В письме Боярскому от 12 марта 1936 г. Новицкий несколько раз говорит о «ночной беседе» Сталина с Керженцевым и Щербаковым, и эта версия, безусловно, является более достоверной и правдоподобной, прежде всего потому, что она зафиксирована почти сразу же после событий.

43. Письмо от 20 февраля, подписанное Керженцевым, адресовалось Сталину и Молотову (см. выше).

44. Из перечисленных спектаклей ни один не был поставлен лично Берсеневым и ни один в период его руководства.

45. А.М.Азарин направлялся в Малый театр, Б.М.Афонин в Театр транспорта.

46. До 1938 г. он назывался Театром им. МОСПС (с 1938-го – имени Моссовета). Именно в этом театре после снятия с высоких постов М.И.Имас был завитом).

47. Согласно ликвидационным документам, сроки перевода у всех были разные (см. РГАЛИ, 1990.1.53).

48. Самуил Исаакович Фурер, бывший концертмейстер Малого театра, в 1936 г. был заведомо культпросвет работы МК ВКП (б); именно он перерезал ленточку, скрепляющую занавес открывшегося ЦДТ.

49. Судя по справочнику театральной Москвы за 1937 г., Берсенева числился в Театре МОСПС только актером.

50. В театрах Москвы остались более пятидесяти актеров МХАТ 2-го.

51. Рассказ об этой актрисе вызывает большие сомнения в его достоверности: ни одна из актрис высшей категории (а их к тому времени было три: Бирман, Гиацинтова, Дурасова, с недавно назначенным окладом в 900 руб.), да и из других первостудий этому рассказу не соответствует. К тому же, согласно документам, ликвидком завершил свою работу 15 мая 1936 г. (см. РГАЛИ, 1990.1.53, л. 155).

52. Подробнее историю с П.И.Новицким см. в следующем документе. После удаления из Наркомпроса он работал зав кабинетом Островского и русской драматургии в ВТО.

53. В Свердловске МХАТ 2-й гастролировал в течение месяца летом 1932 г.

54. Архив Президента РФ, 3.35.26, л. 27–32. МП, подпись и дата – автограф. Сверху от руки: «Т. Сталину. Посылаю письмо т. Боярского с приложением письма Новицкого. *Молотов*».

Яков Осипович Боярский (1890–1940) – крупный театральный функционер, до 1936 г. возглавлял ЦК Рабис, при создании Комитета по делам искусств был назначен заместителем председателя Комитета. Образование, между тем имел, как значилось в анкетах, – низшее.

Интересную характеристику ему дал В.В.Лужский (Музей МХАТ, А 5097) в своем дневнике 4 января 1930 г.: «Боярский – новый председатель Рабиса – на утра в театре, посвященном X [съезду] Рабиса, говорил часовую речь. [...] Внешность – чистый, опрятный, как бы зубной врач или прис[яжный] повер[енный] из образованных евреев. Пенсне, не затрудняется в словах, программа под руками, не стесняется не чистой – м.б., он и не замечает этого в себе – речью на русском языке. Речь – программа. [...] Речь деловитая, но любой специальный и не специальный № газеты полон этим программным «что» надо бы и надо бы во что бы то ни стало делать, но «как» же – и Боярский не указал?!» (л. 41–41 об.).

55. Здесь и ниже заключенное в квадратные скобки отчеркнуто на полях.

56. В начале марта в «Правде» появилась серия статей, направленных против «формализма» в том или ином виде.

57. В том же номере «Театральной декады» (1936, № 7), где помещено постановление о ликвидации МХАТ 2-го, сообщалось о перемещении Театра-студии Завадского в Ростов-на-Дону, как говорилось, в одно из лучших современных театральных зданий Европы; кроме того, коллективу театра предоставлялось три больших жилых дома. Предполагалось, что театр 6 месяцев будет играть в Ростове, а 3 месяца – в Москве и Ленинграде. Перспективы рисовались радужные.

58. Видимо, речь о «Неблагодарной роли», шедшей последний (30-й) раз 18 февраля 1933 г.

59. 19 марта 1935 г. в помещении театра на общем собрании коллектива в присутствии приглашенных разбирался донос студентов ГИТИСа, где преподавал А.А.Гейрот, на своего педагога; позиция, поведение актера были единодушно и резко осуждены его коллегами. После изгнания из МХАТ 2-го К.С. принял Гейрота в 1-й МХАТ (см. благодарственное письмо актера от 23 сентября 1935 г. – КС, № 7723).

Еще задолго до того, как П.И.Новицкий стал жертвой доноса, сам он в конце 1928 г. составил обширный донос из 11 пунктов на тогдашнего руководителя Главискусства А.И.Свидерского (см. ГАРФ, 4359.1.213, л. 43–50), направленный сразу в несколько инстанций (в Агитпроп ЦК ВКП(б), в Орготдел ЦК, Коллегию НКП, ЦК ВЛКСМ, Бюро ячейки ВКП(б) НКП), чтобы уж наверняка добиться желаемого результата.

61. КС, № 8579-а. Автограф.

Мария Николаевна Кемпер (1888– после 1957?) коренная первостудийка, связанная с МХТ и МХАТ 2-м с 1909 г.; после закрытия МХАТ 2-го оказалась в Малом театре.

62. КС, № 7122. Автограф.

63. КС, № 9798. Автограф.

64. НД, № 6502. Автограф рукой Готовцева. Подписи – автографы.

65. КС, № 9869. Автограф.

66. КС, № 8585. Автограф.

67. КС, № 7934. Автограф.

Указатели

Указатель имен

- Авдеев Н.Н. **478**
Авдин И. **192**
Агапов А.Е. **560**
Адашев А.И. **450**
Азарин А.М. **16, 17, 18, 26, 32, 46, 55, 77, 86, 125, 143, 159, 198, 201, 207, 209, 211, 257, 387, 427, 428, 453, 470, 473, 495, 516, 594, 600, 609, 617, 619, 620, 628, 646, 655, 659, 668, 678, 690**
А.И. см. Чебан А.И.
Акимов Н.П. **689**
Акоста (Д'Акоста) У. **455**
Аксаков С.Т. **348**
Аксенов И.А. **529**
Александров Г.Г. **294, 329, 330, 361, 362, 401, 429, 443, 447, 457, 470, 474, 479, 553, 626, 630**
Алексеев А.А. **102, 107, 124, 172, 216**
Алексеев Н. **192**
Алексеев Н.А. **495, 568, 630**
Алперс Б.В. **221, 223, 224, 262, 266–269, 272, 275, 277, 282, 316, 317, 327, 366, 425, 426, 429, 430, 432, 435, 436, 449, 458**
Амаглобели С.И. **407, 423, 431, 454, 476, 477, 478, 488, 529, 537, 538, 542, 543, 573, 594, 599, 602, 607, 618, 668**
Амшинский М.М. **101**
Андреев А.А. **687**
Андреев А.Н. **58, 198, 214**
Андреев Н.А. **628**
Андреев Л.Н. **223, 229, 437, 443, 451**
Андриевская Г.И. **58, 85, 214**
Антонов Н.А. **56, 58, 85, 134, 214, 613**
Арапов А.А. **628**
Арбузов А.Н. **623**
Аристова (Строкина) М.Н. **17, 51, 58, 167, 182, 185, 190, 215, 598**
Аркадьев М.П. **418, 457, 461, 479, 525, 545, 560, 572, 579, 629, 630**
Арнольд И.Ф. **457, 479, 626, 628**
Артеменко Е.В. **217**
Атават А.П. **58**
Афиногенов А.Н. **221, 280, 282, 286, 312, 313, 372, 407, 420, 431, 444, 448, 453, 466, 474, 529, 543, 588, 598, 602, 607, 620, 621, 625**
Афонин Б.М. **16, 55, 79, 183, 198, 214, 331, 368, 393, 398–401, 425, 453, 470, 520, 605, 610, 613, 618, 640, 656, 668, 683, 690**

Бабанова М.И. **632**
Бабель И.Э. **169, 247, 407, 447, 538, 546, 594**
Бабенко С.А. **192**
Базилевский В.Г. **58, 62, 66, 136, 137, 212**
Байков Г.М. **58, 470, 616, 622, 624**
Байкова К.Г. **58**
Балакирев Г.Ф. **626**,
Бальде В.С. **626**
Бальзак О. де **414, 605**
Баславский А.С. **113**
Басов О.Н. **615**
Баталов В.П. **343, 451**
Баянов **58–61, 136**
Белевцева Н.А. **640**
Белецкий **445, 446**
Белинский В.Г. **346, 354, 631**
Белый А. (Б.Н.Бугаев) **20, 45, 79, 88, 89, 105, 155, 198, 312, 444**
Беляев Ю.Д. **240**
Белякова Л.С. **540**
Бенинг В. **67**
Бергер Г. **232**
Бердников А.А. **192**
Берсенева (Павлищев) И.Н. **15, 17, 18, 20, 21, 23, 25–27, 30, 32, 38, 41, 45, 46, 55, 56, 60, 65, 70, 75, 78, 81–83, 85–87, 125, 143, 144, 152, 156, 159, 165–168, 182, 183, 185, 190, 191, 193, 197, 199–201, 203, 212, 222, 224, 294, 295, 310, 346, 352, 355, 358, 368, 381, 396, 399, 401, 402, 409, 412, 414, 415, 417, 422, 423, 425, 430, 431, 441–444, 447–450, 453, 454, 462, 463, 470, 479, 480, 499–506, 508, 509, 511–516, 518–523, 526, 539, 544, 547, 553, 554, 557, 558, 560, 565, 569, 572, 573, 576–579, 582, 593, 600, 601, 605, 607–609, 619, 620, 622, 624, 626, 632, 637–641, 643, 646, 653, 657, 659, 662–665, 668–673, 688–690**
Бескин Э.М. **102, 107, 124, 136, 524**
Бибииков Б.В. **11, 14, 20, 51, 53, 73, 76, 78, 104, 126, 128, 130, 138, 141, 142, 147, 152, 155, 168, 171–173, 175, 176, 183–185, 193, 194, 209, 216**
Билль-Белоцерковский В.Н. **33**
Бирман С.Г. **17, 18, 26, 28, 29, 32, 46, 48, 55, 60, 80, 86, 125, 196, 200, 201, 211, 214, 222, 269, 280, 310, 311, 330, 368, 370, 371, 396, 399, 401, 423, 426, 428, 437, 441, 444, 446, 447, 470, 473, 478, 513, 524, 547, 552, 560, 593, 600, 607, 609, 617, 619, 624, 632, 646, 655, 659, 662, 668–670, 673, 678, 690**
Благонравов А.И. **17, 18, 26, 33, 46, 49, 55, 62, 63, 66, 72, 75, 85, 86, 92, 125, 141, 199, 214, 223, 545, 578, 629, 657**
Блок А.А. **207, 223**
Блюм В.И. (Садко) **178, 181, 182, 183, 193, 195, 277, 303, 440**
Богданов **444–446**

Б.М. см. Сушкевич Б.М.
Богословская (Новикова) Е.В. **58, 85, 214**
Богуславский **560, 565**
Бокшанская О.С. **206**
Болеславский Р.В. **210, 265–267, 269, 301, 303, 331, 437**
Бомонт Ф. **591**
Борская (Климова) Н.Д. **659**
Боярский Я.О. **334, 335, 451, 498, 641, 660, 661, 663–666, 675, 678, 680, 681, 690, 691**
Брандес Г. **589**
Бродский А.М. **95, 96, 211**
Бромлей (Сушкевич) Н.Н. **17, 18, 26, 28, 29, 32, 46, 48, 55, 62, 66, 75, 82, 92, 95, 125, 149, 155, 197, 201, 222, 272, 310, 441, 445, 449, 450, 628**
Бубнов А.С. **456, 457, 508, 525**
Буденный С.М. **52**
Булгаков М.А. **98**
Булгакова Е.С. **627**
Бурдуков А.А. **101, 198**
Бутаев А. **102**
Бутурлин В.Д. **399, 454, 639**
Бухарин Н.И. **161, 214**

В.А. см. Фаворский В.А.
Ваграмов Ф.А. **465, 466**
Ванин В.В. **632**
Василевская М.К. **124**
Васильев С.Б. **17, 46, 53, 58, 68, 85, 198, 202, 214, 521, 629**
Васильев С.В. **192**
Васильев Ю.Н. **58, 85, 198, 209, 214**
Вахтангов Е.Б. **35, 42, 77, 116, 210, 239, 265, 270–277, 285, 300, 305, 326, 331, 332, 339, 342, 350, 364–369, 393–395, 397, 398, 406–408, 421, 427, 439, 443, 452, 544, 548, 556, 557, 585, 654**
Введенский Д.К. **192**
Вейнберг П.И. **232**
Вейс А.Л. **620**
Вельский К.Н. **119**
Венкстерн Н.А. **83, 211**
Верещагин Б.Д. **56, 105, 134, 212**
Вецлер И.Я. **635**
Винницкий **676, 679, 680**
Вицин Г.М. **688**
Вишневская Е.И. **657, 689**
Вишневский В.В. **620**
Владимир Иванович см. Немирович-Данченко Вл.И.
Владимиров (Верле) В.К. **60, 92, 95, 160–163, 205, 214, 343**
Вовси А.Г. **470, 473, 609, 613, 659**

Волков Л.А. **11, 13, 15, 16, 21–23, 25, 26, 29–33, 38–41, 44, 45, 51, 73, 76–79, 81, 82, 87, 93, 104, 125–127, 132, 138–140, 142, 147, 152, 155, 168, 171–173, 175–177, 185, 193, 194, 196, 197, 201, 204, 206–209, 216**
Воробьева К.А. **58, 138, 192, 212**
Воронин И.В. **192**
Ворошилов К.Е. **457, 687**
Врубель М.А. 352,
В.Ф. см. Залесский В.Ф.

Гайгерова **621**
Гамсун К. **98**
Гаркави М.Н. **151, 153**
Гарфункель П.Я. **470, 497, 628**
Гегель Г.-В.-Ф. **421, 548**
Гейрот А.А. **18, 26–28, 46, 55, 79, 125, 200, 214, 440, 678, 691**
Герасимов С.В. **531, 620**
Гервинус Г. **589**
Гиацинтова С.В. **15, 17, 20, 29, 45, 55, 75–83, 85, 126, 139, 191, 196, 197, 206, 207, 211, 214, 222, 310, 368, 396, 398, 425, 438, 441, 449, 450, 455, 478, 511, 560, 600, 607, 609, 620, 624, 646, 656, 659, 668–670, 673, 678, 690**
Гладков Ф.В. **33**
Глебов А.Г. **33**
Глизер Ю.С. **334**
Глоба А.П. **169**
Глумов (Глухарев) А.Н. **58, 214, 628**
Гоголь Н.В. **351**
Годзиева Е.Л. **112**
Голиншед Р. **590**
Голубь **550, 626, 628**
Гольдони К. **82, 204, 442**
Гольман М. **102**
Гольцов М.С. **192**
Гончаров А.Д. **601, 626**
Городинский В.М. **335, 359, 362, 451**
Горький А.М. **11, 27, 88, 197, 223, 299, 340, 454, 623, 636**
Готовцев В.В. **15, 17, 18, 20, 26–28, 46, 48, 49, 65, 70, 86, 125, 167, 168, 193, 197, 200, 211, 214, 251, 252, 280, 292, 310, 321, 368, 396, 442, 455, 470, 511, 600, 609, 618, 620, 653, 659, 668, 678, 683, 684, 686, 692**
Григорьев А.А. **353**
Григорьева Г.К. **626, 688**
Гринберг Я.А. **675, 676, 681**
Гриневич (Гран-Мезон) И.А. **626**
Громов В.А. **17, 55, 56, 60, 62, 66, 72, 75, 92, 134, 198, 214, 368**
Гукер Р. **590**
Гулин А.Ф. **112**

Гуревич Л.Я. **97, 212**
Гуров Е.А. **58, 85, 86, 211, 214, 398, 453, 474, 504, 528, 594, 600, 607, 609, 613, 617, 619, 620, 627**
Гус М.С. **621**
Гуцков К. **455**
Гюго В. **29, 254, 410, 441**

Давыдов В.Н. **370, 452**
Давыдова (Френкель) А.Д. **58, 85, 214**
Дальский М.В. **437**
Дальцев З.Г. **669**
Деваль Ж. **619**
Дейкун (Благодрава) Л.И. **17, 55, 86, 201, 214, 223, 368, 470, 474, 478, 504, 533, 600, 605, 609, 618, 619, 620, 627, 629**
Дейнека А.А. **620**
Дейч А.И. **463**
Деккер Т. **590**
Дементьев В.И. **192**
Дементьева В.А. **613**
Денисова Л.Ф. **609, 610, 621**
Державин К.Н. **624**
Джанан М. **619**
Дживелегов А.К. **529, 612**
Джонсон Б. **410, 455, 590**
Дикий А.Д. **11, 15, 18, 21–23, 26, 27, 29–32, 38–44, 46–49, 51–53, 73, 76, 77, 80–82, 87, 93, 95, 96, 104, 108, 125, 127, 132, 138, 140, 142, 147, 152, 155, 158, 167, 168, 171–173, 175–179, 185, 193–197, 199, 200, 206, 209, 216, 276, 280, 368, 440, 643**
Диккенс Ч. **592, 631**
Дмитриев В.В. **628**
Дмитриев В.И. **192**
Должанский А.М. **58, 85**
Достоевский Ф.М. **77, 89, 299, 466, 623, 625**
Дубровский М. **67**
Дудин В.Ф. **470, 628**
Дудова Е. **58**
Дулова Е.Г. **639, 689**
Дурасова Г.Н. **69**
Дурасова М.А. **17, 20, 55, 79, 85, 209, 214, 654, 659, 668, 684, 686, 690**
Дынник Т.А. **612**

Егоров Н.В. **640**
Езерский А.М. **457, 516, 628**
Енукидзе А.С. **419, 454, 457**
Епанешникова Е.И. **69**
Еринова К.С. **87**

Ермилов П.Д. **46, 56, 58, 85, 214, 474, 504, 528, 594, 600, 607, 613, 617, 619, 627**

Ершов А.Н. **207, 208**

Есенин С.А. **196**

Жданова М.А. **214**

Жиделева (Васильева) Л.П. **58, 85, 214**

Жилинский А.М. **55, 86, 214**

Завадский Ю.А. **644, 680**

Зайцев В.Д. **47, 48, 68, 70, 192, 202**

Зайцевский Г.А. **149, 213**

Залесский В.Ф. **420, 430, 432, 457, 458, 470, 473, 487, 500, 506, 508, 509, 511, 514, 523, 524, 540, 545, 572, 576, 581, 584, 604, 607–609, 612, 613, 621, 624, 625, 631, 646, 658**

Залка М.М. **118, 640**

Замотнина М. **86**

Замятин Е.И. **196**

Зарахани Е.Н. **69**

Захава Б.Е. **221, 366, 406, 407, 452**

Заяицкий С.С. **612**

Зданович Т. **86**

Зеленков С.Г. **626**

Зеленский А.Е. **601**

Зельдович В.Д. **182, 183, 217**

Зенкевич П.Б. **466**

Знаменский Н.А. **267**

Золя Э. **592, 593**

Иван Николаевич см. Берсенева И.Н.

Иванов Вс.В. **620**

Иванов П.С. **192**

Иванов-Разумник Р.В. **20, 45, 198**

Иванушкин В.П. **192**

Игнатов С.С. **612**

Игумнова З.С. **58, 85, 198, 214**

Измайлова Е.В. **39, 58, 192, 198**

Изралевский Б.Л. **640**

Иллеш Б. **33**

Имас М.И. **638, 641, 660, 667, 689, 690**

И.Н. см. Берсенева И.Н.

Ингерсоль Р. **90**

Кабаков Н.М. **87**

Кабалевский Д.Б. **628**

Каверин Ф.Н. **455**

Каганович Л.М. 645, 688
Казаков А. 67
Казанский Б.М. 319
Калинин М.И. 687
Кальдерон П. 592
Каменский В.В. 476, 543, 599
Каневский А.М. 601
Караваева А.А. 280, 372, 442, 455, 466
Каратыгин В.А. 348
Кардовский Д.Н. 628
Кастровская М. 67
Катаев В.П. 169
Качалов В.И. 12, 196, 406, 437, 454, 639, 685, 688
Кемпер М.Н. 17, 55, 197, 198, 214, 682, 683, 692
Керженцев П.М. 96, 97, 211, 212, 215, 637–639, 641, 644, 659–661, 664–667, 669, 670, 678, 681, 687, 690
Киров С.М. 615, 641
Киришин В.М. 221, 457, 469, 474, 588
Кисляков А.Н. 58, 214
Китаев Н.Г. 495, 515, 627, 628
Кленов Д.А. 58, 183, 190, 208, 216, 217
Ключарев В.П. 11–13, 16, 18, 20–22, 40–43, 47–49, 51, 59, 61, 73, 76, 78–80, 86, 87, 104, 125–128, 130, 138, 141, 142, 147, 151, 152, 155, 166, 167, 173, 175, 178, 180, 181, 193, 194, 196, 198, 211, 213, 215, 216
Ключарева О.П. 58, 85, 196, 214
Кнорин В.Г. 161
Коган П.С. 604, 612
Козубский А.В. 398, 453
Колосков Г.А. 16, 18, 23, 93, 182, 198, 217
Комиссаржевская В.Ф. 205
Комиссаржевский Н.Ф. 68, 205
Кон Ф.Я. 308, 334, 444, 451
Копков А. 620
Корицкий Ю.К. 113
Корнакова Е.И. 55, 79, 142, 209, 213, 628
Корф Р.Г. 112
Корчмарев К.А. 33
Корш Ф.А. 377
Коршун Ю.Ю. 496, 514, 551, 628, 659
Косовский И. 192
Коцын Б.И. 162, 214
Кочерга И.А. 599, 602, 607, 618
Кравчуновская М.А. 58, 85, 214, 657, 689
Крашинский Е.С. 113, 150
Крепкогорский В.Г. 69

Крепуско С.М. **33**
Кривошеинов **206**
Крути И.А. **529**
Крылов И.А. **494, 519**
Крылов Н.С. **192**
Крылов С.М. **192**
Крэг Гордон Э. **382**
Куза В.В. **422, 458**
Кузнецов П.В. **531**
Кузнецова Е.И. **321, 322, 442, 450**
Кузьмичев Н.И. **168, 171, 172, 174, 175, 182, 215**
Куинджи В.Е. **138, 192, 194, 198**
Куйбышев В.В. **621, 632**
Кустов А.К. **58, 59, 60–62, 66, 109, 136**
Кустодиев Б.М. **628**
Кутузова (Смирнова) М.А. **58, 138, 192, 194**
Кутюрье В. **441**

Лаврентьев А.Н. **78**
Лагутин И.И. **196, 198, 214**
Лапшин А.П. **470, 518, 628**
Лебедев **102, 107, 124, 151**
Лебедева З.А. **613**
Лебедь Д.Е. **456, 626**
Левин М.З. **628**
Лемм З.Г. **58, 85, 183, 197, 214**
Ленин В.И. **88, 98, 161, 315, 360, 390, 397, 612**
Лентулов А.В. **601, 632**
Леонардо да Винчи **500**
Леонидов Л.М. **333, 437, 451**
Леонов Л.М. **620**
Леонтьев Я.Л. **15**
Лермонтов М.Ю. **410**
Лесков Н.С. **336**
Лобаков М.В. **214**
Либединский Ю.Н. **623**
Лилина М.П. **437**
Литовский О.С. **224, 401, 420–429, 433, 454, 455, 458, 612**
Литовцева Н.Н. **639**
Лозинский М.Л. **623, 632**
Лопе де Вега **410, 584, 588, 589, 592, 593, 619, 623**
Лужский В.В. **267, 302, 691**
Луначарский А.В. **13, 14, 18, 21–25, 29–33, 38–41, 47, 49, 62, 80, 81, 90, 92, 94, 96, 101, 107, 198, 205, 217, 308, 444, 463**
Луппол И.К. **412, 455**
Любимов Ю.П. **688**

Любимов-Ланской Е.О. **119, 670–672**
Любченко П.П. **644, 687**
Лямин Н.Н. **627**
Ляпохин Ф.С. **112**

Майоров М.М. **319**
Малахова З.А. **58, 85, 214**
Малиновская Е.К. **13, 203, 205, 211, 419, 420, 457**
Марголин С.А. **116, 202**
Маркс Г.К. **58, 138, 192, 193, 198, 212, 218**
Маркс К. **421, 442**
Массалитинов Н.О. **267, 437**
Массин М.Л. **214**
Матрунин Б.А. **214**
Маширов (Самобытник) А.И. **160, 162, 214**
Маяковский В.В. **609**
Медведева **14, 20, 126, 130**
Мейерхольд В.Э. **13, 33, 60, 70, 71, 91, 92, 95, 112, 119, 123, 240, 249, 264, 381, 400, 412–414, 432, 433, 435, 455, 560, 580**
Мейчик М.Н. **68, 205**
Мессерер А.М. **21**
Метенъе О. **437**
Микеланджело **351**
Микитенко И.К. **286, 312, 445–447, 466**
Микоян А.И. **687**
Миндлин Э.Л. **466, 625**
Митиль С.С. **491–493, 553, 627, 630, 641, 642, 646**
Михайлова М.Ф. **451**
Михалин Е.Е. **192**
Михальский Ф.Н. **438**
Моисси А. **305**
Молотов В.М. **204, 211, 638, 644, 659, 664, 666, 667, 674, 687, 690, 691**
Молчанов Н.И. **444, 447, 470, 566, 573, 626, 630**
Мольер (Ж.-Б.Поклен) **410, 451, 452**
Монастырев Б.М. **113, 116**
Мопассан Г. де **265, 437**
Мордвинкин Ю.В. **217**
Морозов Е.С. **124**
Москвин И.М. **12, 70, 356, 361**
Москвин Ф.И. **58, 138, 192, 194**
Моэм С. **12**
Мруз (М.В.Морозов) **117**
Мстиславский С.Д. **602, 607, 620**
Музалевский Г.В. **11, 51, 73, 76, 78, 80, 86, 104, 125, 138, 141, 142, 147, 152, 155, 168, 171, 173, 175, 176, 185, 193, 194, 196, 198, 211, 216**
Мухин Н.Г. **120**
Мюллер В.Н. **192, 609, 610**

Нароков М.С. **111**
Невельская З.Н. **17, 55, 80, 196, 210, 214, 657, 659, 689**
Невский В.И. **214, 163**
Некрасов Н.А. **342**
Нелидов А.П. **440**
Немирович-Данченко Вл.И. **75–83, 202, 206, 210, 264, 299, 300, 303, 304, 341, 344, 345, 354, 356, 364, 380, 424, 437–439, 443, 444, 452, 458, 483, 518, 627, 647, 651, 684**
Немирович-Данченко Е.Н. **83, 684**
Нивинский И.И. **628**
Никитина А. **67**
Николаевский Н.П. **58, 60, 62, 66, 75, 85, 92, 214, 613**
Нильсен А. **450**
Новиков Г.В. **192**
Новицкий П.И. **224, 393, 398, 400, 401, 453, 462, 479, 533, 540, 541, 543–545, 547–549, 551, 553–555, 573, 604, 621, 629, 674, 675, 681, 690–692**
Новский (Семеновский) И.П. **55, 62, 66, 75, 92, 214, 393, 453, 628**
Норд Б.Н. **453, 594, 600, 610, 613, 617, 620**
Ньютон И. **424**

Образцов С.В. **628**
Овсянников Н.Н. **456**
Олдридж А. **370**
Оленев П.А. **273**
Олеша Ю.К. **407, 455, 476, 588, 602, 607**
О'Нейль (О'Нил) **33**
Оранский В.А. **350, 387, 452**
Орлинский А.Р. **21, 37, 87, 93, 94, 101, 198, 211, 218**
Орлов М.Д. **49, 58, 85, 198, 214**
Орлова (Аренская) В.Г. **86, 198, 211, 214**
Оружейников Л.О. **604, 612**
Оружейников Н. **430, 627**
О.С. см. Литовский О.С.
Островский А.Н. **30, 41, 44, 139, 196, 349, 407, 412, 416, 420, 454, 474, 476, 477, 478, 487, 488, 491, 528, 532, 537, 546, 587, 592, 593, 599, 600, 605, 608, 613, 617, 631, 691**
Отген Е.Э. **17, 55, 85, 198, 214, 628**

Павлов В.А. **45, 90, 96, 97, 121, 202**
Павлов К.П. **470**
Палин Г.А. **496, 605, 613, 628, 659**
Пантелеева В.В. **58, 183, 214, 217, 628**
Панцев К.Б. **192**
Панцев П.А. **192**
Папазян В. **355, 452**
Паскар Л. **86**

Пашенная В.Н. **640**
Певцов И.Н. **615**
Первомайский Л.С. **620, 623, 661**
Петрашевский М.В. **466**
Петров А.А. **120**
Петров Л.Д. **113**
Пикель Р.В. **217, 313**
Плавт **410**
Платонов Н.П. **540**
Платонов И.Я. **192**
Плеханов Г.В. **88, 122**
Подгорецкая Н.Б. **160–162, 214**
Подгорный В.А. **15, 17, 18, 20, 26, 29, 47, 49, 65, 70, 71, 125, 148, 167, 168, 193, 197, 201, 203, 205, 211, 222, 451, 455, 463, 472, 607, 610, 621, 624, 640, 655, 683–685, 687**
Подгорный Н.А. **437, 450**
Покровский А. **16, 53**
Полева Е. **67**
Попов В.А. **66, 67, 81, 196, 205, 605, 659, 678, 683–686**
Попов С.В. **17, 49, 55, 197, 214, 478, 605, 613**
Попов-Дубовской В.С. **217**
Попова А.И. **17, 55, 80, 196, 197, 214, 478**
Попрыкина Н.П. **626**
Постышев П.П. **644, 665, 687**
Потапов М.П. **192**
Потоцкий А.В. **58, 198, 214**
Прокофьев С.С. **217**
Прудкин М.И. **113, 406**
Пугачев С.А. **192**
Пушкин А.С. **95, 334, 343, 348, 349, 451, 469, 494, 519, 584, 587–589, 592, 619**
Пыжова О.И. **11, 12, 14, 51, 73, 76, 78–80, 86, 104, 125, 128, 138, 141, 142, 147, 152, 155, 168, 171–173, 175–177, 185, 191, 193, 194, 196–198, 209–211, 216, 217, 437, 440**

Равич Н.А. **466, 625**
Радаков А.А. **274**
Радин Н.М. **414, 455**
Радомысленский В.З. **639**
Райх З.Н. **70**
Ракитин А.В. **551–553, 559, 630**
Ратко А.В. **319**
Рафаил (Р.Б.Фардман) Р.Б. **208**
Рахманов Н.Н. **17, 55, 125, 142, 143, 197, 213, 497, 503, 504, 509, 511, 610**
Рахманова Е. **67**
Резауский Л.П. **136**

Резголь А.А. **58, 64, 72, 197**
Резников Б. **161, 675**
Рейнфельд И.М. **574, 578, 631**
Розанова (Рожковская) К.Л. **659**
Розенек А.Ф. **207, 208**
Роллан Р. **47–49, 55, 82, 170, 171, 253**
Ромашов Б.С. **169, 280, 442, 443**
Рудницкий Д.И. **321, 450**
Рыков А.И. **217**

Сабинина Н. **67**
Садовский П.М. (дед) **353**
Садовский П.М. (внук) **411, 640**
Салтыков-Щедрин М.Е. **463, 623**
Сальникова А.Ф. **552, 559, 630, 659**
Санников К.Н. **124**
Саратовский П.С. **540**
Саринов М. **159**
Сахновский В.Г. **685**
Сац Н.И. **635, 636, 645, 661**
Светланова **174, 216**
Свешников А.В. **72, 205**
Свешникова А.С. **69, 70**
Свидерский А.И. **308, 692**
Семашко Н.А. **52**
Семенова-Тяньшанская **86**
Симонов Р.Н. 406,
Синг Дж. **196**
Синицын В.А. **411**
Скриб Э. **588, 592, 593, 631**
Скрябина М.А. **58, 85, 86, 198, 211, 214, 223**
Скурдо Я.С. **553, 567, 630**
Славин Л. **476, 488, 491, 529, 532, 542, 588, 602, 607, 623, 631**
Славинский Ю.М. **23, 40, 66, 87, 94, 101, 102, 107, 124, 136, 151, 153, 154, 162, 163, 174, 182, 202, 215, 216**
Славянинов Р.А. **181, 188, 217**
Смирнов А.В. **58, 138, 192, 194, 196**
Смирнов В.Ф. **318, 449**
Смирнов О.Б. **398, 453**
Смолин Д.П. **441**
Смородинов В.М. **609**
Смышляев В.С. **18, 26–29, 31, 32, 36, 47, 48, 55, 59, 60, 62, 70, 72, 75, 79, 92, 125, 127, 138, 139, 198, 205, 212, 223, 280, 310, 311, 357, 366, 368, 371, 440, 441, 452, 463, 516, 627**
Собинов Л.В. **615**
Соболев Ю.В. **334, 432, 447, 455, 463, 470, 476, 533, 546, 549, 599, 604, 605, 607–609, 613, 621, 627, 629, 687**

Соколова Е.А. **58, 198, 214**
Соколова (Алексеева) З.С. **207**
Соколова С.А. **609, 613, 630**
Соколовский Н. **159**
Соловьев Т.Д. **49, 58, 86, 138, 192, 194, 198, 209, 211**
Соловьева В.В. **55, 85, 214, 302, 628**
Сорокин **679, 680**
Сорокин Н.С. **58, 140, 141, 212, 628**
Спиноза Б. **412**
Сталин И.В. **204, 211, 635, 636, 638, 641–644, 649–652, 659, 667, 677–680, 687, 688, 690**
Станиславский К.С. **11, 13, 15, 31, 42, 70, 71, 85, 95, 123, 127, 142, 159, 168, 200, 204–207, 212, 222, 223, 263–265, 268, 269, 297–301, 331–333, 338, 341–343, 345, 347, 356, 357, 363–366, 368, 373, 388, 393–395, 397, 400, 401, 405, 406, 421, 424, 437–439, 443, 450–452, 458, 517, 555, 556, 585, 630, 638, 639, 644, 645, 647, 651, 682–686, 688, 691**
Стахович А.А. **267**
Стецкий А.И. **431, 458**
Сулержицкая О.И. **144, 213**
Сулержицкий Д.Л. **197, 214**
Сулержицкий Л.А. **15, 35, 42, 89, 200, 206, 213, 223, 230, 232, 234, 235, 239, 255, 256, 262, 265–269, 275, 332, 333, 339, 365, 366, 368, 393–395, 397, 421, 438, 536, 544, 545, 548, 556, 557, 585, 654**
Суханов М.П. **192**
Сухачева (Фуат) Е.Г. **628**
Сухово-Кобылин А.В. **25, 45, 165, 251, 594**
Сухотин П.С. **463**
Сушкевич Б.М. **15, 17, 18, 20, 26–31, 41, 46–49, 54, 60, 65, 70, 78, 82, 87, 95, 97, 125, 148, 167, 168, 173, 193, 197, 199, 201, 203, 210, 212, 215, 222–224, 261, 276, 278, 279, 300, 303, 304, 307, 310–312, 316, 317, 322, 333, 338, 340, 350, 352, 358, 364, 368, 379, 396, 437, 438, 440–443, 450, 453–455, 463, 543, 626, 628, 629, 654, 665, 690**
Сычев В.А. **192**

Таиров А.Я. **13, 70, 71, 95, 123, 221, 316, 419, 422, 427, 430**
Талиат Р. **98**
Таманцова Р.К. **458**
Таскин В.А. **58, 85, 198, 214, 628**
Татаринов В.Н. **17, 18, 26, 47, 55, 125, 198, 199, 214, 216, 223, 371, 440, 442, 454, 478, 600, 610, 619, 620, 629**
Татлин В.Е. **601, 620, 678**
Терехова **569, 579**
Тёрнер С. **590**
Тихонович В.В. **36**
Токмаков Е.А. **613**
Толстой А.К. **25, 165, 216, 436, 542, 587, 599, 607, 608**

Толстой А.Н. **476, 491, 607, 619, 620, 627**
Толстой Л.Н. **438**
Томский М.П. **162, 214**
Тренев К.А. **33**
Триггер М.Я. **441**
Троцкий Л.Д. **90**
Тунков П.И. **58, 216**
Тур бр. (Л.Д.Тубельский и П.Л.Рыжей) **407, 448**

Упит А. **170**

Фаворский В.А. **410, 422, 423, 487–489, 491, 499, 503, 510, 530–532, 535, 536, 579, 599–601, 609, 620, 627, 628, 632, 678**
Фадеева Е.А. **688**
Файко А.М. **20, 29, 169, 201, 202**
Федоров В.В. **638**
Федорова Е.П. **17, 55, 198, 214, 628**
Федотов С.Г. **495, 628**
Финн К.Я. **476, 488, 491, 529, 532, 542, 588, 602, 607, 619, 631**
Флетчер Дж. **410, 423, 469, 476–478, 537, 542, 546, 588, 589, 591, 593, 600, 607, 617, 618**
Фотиев В.С. **319, 398, 453, 519**
Франс А. **552**
Фурер С.И. **661, 670, 671, 690**

Хачатуров Л.И. **152**

Хачатуров (Хачатурян) С.И. **439, 457, 508–510, 516, 543, 545, 565, 567, 593, 615, 628**

Хачатурян А.И. **628**

Хейвуд Т. **591**

Херсонская Е.П. **193, 212, 441, 442, 444**

Хижнякова Г.В. **521, 626, 628, 688**

Хмара Г.М. **266, 333, 450**

Ходасевич В.М. **628**

Хренов И.Н. **192**

Хрущев Н.С. **642**

Цеткин К. **315**

Цибульский М.И. **11, 39, 46, 51, 53, 54, 56, 73, 76, 78, 81, 104, 125, 128, 134, 138, 141, 142, 147, 152, 168, 171, 172, 173, 175, 176, 185, 193–195, 198, 202, 203, 216**

Чапыгин А.П. **441**
Чебан А.И. **17, 18, 20, 26, 28, 47, 55, 59, 60, 62, 66, 72, 75, 85, 92, 125, 201, 214, 222, 224, 248, 310, 311, 346, 354, 361, 362, 396, 398, 400, 424, 440, 441, 443, 445, 447, 452, 453, 463, 470, 499, 512, 513, 516, 560, 593, 600, 607, 609, 619, 620, 624, 629, 646, 654, 659, 668, 678, 683, 684, 686**
Чехов А.П. **299, 327, 421, 476, 478, 533, 546, 584, 592, 600, 604, 607, 608, 612, 618, 619, 629, 630**
Чехов М.А. **12–15, 18, 20–23, 26–30, 32, 33, 38–41, 43–52, 54–72, 74, 76–85, 87, 89–92, 94–96, 98, 99, 104–107, 112, 115, 119, 125, 128, 131, 134, 136, 138–144, 148, 149, 156, 163, 164, 166–172, 174, 175, 177, 178, 180, 181, 183, 193, 196–199, 202, 203, 205, 206, 210–212, 214–217, 223, 236, 239, 251, 255, 266, 272–278, 280, 306–310, 339, 342, 347, 348, 354, 360, 367–371, 380, 397, 415, 436, 438–440, 441, 443, 444, 451–453, 458, 522, 548, 556, 629, 654**
Чехов С.М. **442**
Чехонин С.В. **628**
Чубарь В.Я. **687**
Чупров М.П. **14, 49, 53–67, 69–72, 74, 75, 82–87, 91, 92, 94–97, 99–101, 104–108, 111, 112, 114, 116, 117, 119, 122, 124, 125, 128, 133, 137, 138, 140–143, 148, 152, 155, 158–161, 168, 171–173, 175, 185, 190, 193, 194, 198, 203–205, 211, 216, 217**
Чупятов Л.Т. **535**
Чушкин Н.Н. **69**

Шаляпин Ф.И. **179, 180, 216**
Шаповаленко Н.Н. **33**
Шарикян Э.А. **12, 16, 37, 53, 136, 153, 161–163, 215**
Шармен А. **437**
Шаталов Г.И. **192**
Шахалов (Риттер) А.Э. **17, 55, 196, 214, 440**
Шахет О.А. **659**
Шекспир В. **36, 46, 89, 199, 243, 407, 409–412, 474, 476, 485, 545, 548, 587–593, 599, 603, 608, 617, 618**
Шелапутин И.Н. **58, 85, 214, 609, 618**
Шеломенцев Н.И. **69**
Шеридан Р.-Б. **410**
Шестаков В.А. **601, 620, 678**
Шиллер Ф. **410, 412, 541, 587–589, 591–593**
Шиллингер А.Ф. **626**
Шиловцев К.П. **58, 85, 196, 198, 214, 400, 454, 521, 568, 659**
Шиловцева Н.П. **58, 85, 198, 214**
Шишков А.Г. **610, 617, 619, 620, 629**
Шишков В.Я. **169**
Шлуглейт И.М. **19, 197**
Шмитько Б.В. **123**
Штейнер Р. **88–90, 105, 211**

Щеглов Д.А. **623**
Щепкин М.С. **308, 309, 344, 348, 352, 521**
Щербаков А.С. **637, 644, 646, 678, 687, 690**
Щербаков И.Д. **16, 102, 124**
Щукина Г. **86**
Щурупова Т.И. **14, 20, 58, 138, 192, 194, 195, 198**
Щусев А.В. **492**

Эйзенштейн С.М. **201, 206**
Экскузович И.В. **87, 93, 94, 101, 102, 107, 164, 176, 185, 216**
Энгельс Ф. **337, 342, 548**
Эпштейн М.С. **448**
Эрдман Н.Р. **169**
Эсхил **34, 36, 71, 201**
Эфрос Н.Е. **429**

Югов А.К. **465**
Юзовский Ю. (И.И.) **529**
Юренева В.Л. **398, 400, 454**

Яблонский В.П. **58, 85, 214**
Яковлев А.Я. **152, 192**
Яковлева В.Н. **87, 93, 94, 101, 164, 166, 168, 182, 214**
Ястребецкий К.Н. **58, 85, 138, 192, 196, 198, 212**

Указатель драматических
и музыкально-драматических произведений

- «Аида» Дж.Верди **411** (Радамес), **455**
«Архангел Михаил» Н.Н.Бромлей **34, 201, 271–273, 369, 439**
- «Бабы» («Любопытные» и «Бабы» сплетни») К.Гольдони **29, 82, 201, 204, 225, 240**
«Балладина» Ю.Словацкого **34, 55, 85, 211, 225, 268, 269, 302, 333, 368, 438**
«Барсуки» Л.М.Леонова **408**
«Баядерка» Л.Минкуса **315, 316**
«Бегство» Д.А.Щеглова **622, 623, 632**
«Без вины виноватые» А.Н.Островского **485**
«Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше **212**
«Белая гвардия» см. «Дни Турбиных»
«Бешеные деньги» А.Н.Островского **605**
«Блоха» Е.И.Замятина (по Н.С.Лескову) **36, 77, 93, 98, 165, 186, 196, 197, 199, 201** (Левша), **206, 209, 225, 241, 243** (Левша), **246** (Левша), **276, 279, 396, 398, 440, 452, 641, 667, 677**
«Большие шаги» А.К.Югова **465**
«Борис Годунов» А.С.Пушкина **334, 469**
«Бронепоезд 14-69» В.В.Иванова **253**
- «В людях» по М.Горькому **403, 454**
«В овраге» по А.П.Чехову **477, 592, 599, 600, 607, 608, 612, 620, 623, 627, 643**
«В 1825 году» Н.А.Венкстерн **36, 54, 86, 132, 165, 202, 253, 276, 473, 641, 667**
«Варфоломеевская ярмарка» Б.Джонсона **410**
«Васса Железнова» М.Горького **621, 623, 624, 632, 645**
«Взятие Бастилии» Р.Роллана **14, 47–49, 54, 55, 63, 75, 82, 127, 128, 170, 171, 253, 448**
«Виринея» Л.Н.Сейфулиной и В.П.Правдухина **408**
«Вишневы сад» А.П.Чехова **327, 450** (Трофимов)
«Война завтра» Н.А.Равича **466**
«Волки и овцы» А.Н.Островского **13, 15, 16, 25, 26, 28–33, 39, 41, 44, 45, 74, 79, 80, 126, 127, 131, 132, 139, 196, 212**
«Вступление» Ю.П.Германа **414**
- «Гадибук» С.Ан-ского **367, 452**
«Гамлет» В.Шекспира **22, 35, 36, 46, 86, 89, 90, 105, 131, 139, 155, 165, 177, 195, 201, 202, 211, 214, 216, 241–243, 246, 276, 343, 369, 371, 372, 395, 411, 424, 437, 440, 448, 455**

«Генеральная репетиция» («1905 год») Ю.В.Соболева и В.А.Подгорного **284, 455, 453, 465, 625**

«Герой» Дж.Синга **34, 196, 199, 206, 274**

«Гибель 'Надежды'» Г.Гейрманса **34, 165, 232, 235, 264, 265, 301–303, 310, 331, 333, 368, 395, 437, 443, 450, 472, 473, 627, 682**

«Гонимые» по Ч.Диккенсу **631**

«Горе от ума» А.С.Грибоедова **265, 437, 682**

«Горячее сердце» А.Н.Островского **412, 413, 455, 686**

«Господа Головлевы» см. «Гень победителя»

«Да здравствует коммуна» В.Кутюрье **441**

«Два друга» («Во время перемирия») А.Шармен **437**

«Двенадцатая ночь» В.Шекспира **34, 55, 79, 85, 210, 211, 225, 239, 240, 268, 269, 410, 419, 423, 438, 474, 477, 479, 484, 485–487, 489, 495, 497, 503–506, 509, 511, 515, 521, 526, 530–532, 535, 536, 538, 540, 545, 556, 557, 599–601, 604, 618, 623, 627, 628, 643, 678, 682**

«Двор» А.А.Караваевой **253, 254, 280, 281, 283, 311, 371, 372, 442, 455**

«Дело» А.В.Сухово-Кобылина **25, 45, 48, 54, 86, 98, 99, 115, 128, 131, 165, 166, 186, 202, 210, 211, 215, 241–243, 246, 249–251, 257** (Муромский), **278, 279, 281, 317, 440, 538, 594, 629**

«Дело чести» И.К.Микитенко **281, 283, 284, 292, 303, 312, 314, 372, 405, 408, 413, 418, 442, 444, 450, 451, 466, 515, 625**

«Дни Турбиных» М.А.Булгакова **22, 93, 98, 121, 202**

«Дон Кихот» по М.Сервантесу **25, 28, 199, 217, 369, 444**

«Доходное место» А.Н.Островского **412**

«Дочь Иорио» Г.Д'Аннунцио **34, 268, 269, 302, 429, 438, 458**

«Евгений Онегин» П.И.Чайковского **388**

«Евграф, искатель приключений» А.М.Файко **16, 36, 54, 55, 79, 86, 128, 131, 132, 139, 155, 166, 195, 209–211, 241–244, 246, 276, 277, 371, 408, 409, 424, 440**

«Егор Булычов и другие» М.Горького **408, 431**

«Женитьба» Н.В.Гоголя **441**

«Живой труп» Л.Н.Толстого **437**

«Жизнь зовет» В.Н.Билль-Белоцерковского **609**

«Заговор Фиеско в Генуе» Ф.Шиллера **485, 541, 591, 593, 631**

«Закат» И.Э.Бабеля **169, 241–248, 252** (Мендель), **257** (Мендель), **277, 279, 371, 408, 409, 424, 440, 447, 538, 546, 594, 629**

«Земля и небо» П. и Л.Тур **407, 408, 448**

«Иван-солдат» К.А.Корчмарева **33**

«Изгнание блудного беса» А.Н.Толстого **627**

«Интервенция» Л.И.Славина **408**

«Испанский священник» Дж.Флетчера **410, 469, 476, 477, 487, 488, 491, 532, 537, 542, 546, 591, 593, 600, 601, 607, 608, 613, 618, 619, 621, 623, 627, 632, 678**

«Испанцы» М.Ю.Лермонтова **410**

«Каин» Дж.Байрона **399, 454**

«Калики перехожие» В.М.Волькенштейна **437**

«Каменный гость» А.С.Пушкина **438, 623, 632**

«Коварство и любовь» Ф.Шиллера **147**

«Комик XVII столетия» А.Н.Островского **474, 490, 528, 537, 543, 546, 574, 593, 599–601, 607, 613, 619, 620, 623, 627, 631**

«Конец Криворыльска» Б.С.Ромашова **302, 443**

«Король Джон» В.Шекспира **590**

«Король квадратной республики» Н.Н.Бромлей **132, 155, 201, 240, 276, 279**

«Король Лир» В.Шекспира **34, 55, 85, 211, 241, 274, 452**

«Король, закон и свобода» Л.Н.Андреева **265, 437**

«Купите револьвер» Б.Иллеша **33, 202**

«Лево руля» В.Н.Билль-Белоцерковского **33, 98, 202**

«Лес» А.Н.Островского **104** (Счастливых и Несчастливых), **412, 413, 455**

«Лестница славы» Э.Скриба **592, 593, 631**

«Липа» **445**

«Ложь» см. «Семья Ивановых»

«Любовь – книга золотая» А.Н.Голстого **35, 78, 240, 274**

«Любовь к трем апельсинам» С.С.Прокофьева **93, 206, 217**

«Любовь под вязами» Ю.О'Нила **33, 202**

«Любовь Яровая» К.А.Тренева **33, 98, 162, 202, 303, 411, 443**

«Мадемуазель Фифи» О.Метенёв **437**

«Макбет» В.Шекспира **590**

«Мария» И.Э.Бабеля **455**

«Мертвые души» по Н.В.Гоголю **405, 406, 420, 421**

«Месяц в деревне» И.С.Тургенева **437**

«Мирабо» А.Упита **170**

«Misereere» С.С.Юшкевича **437**

«Митькино царство» К.А.Липскерова **241–243, 280, 310–312, 444, 448, 641, 667**

«Младость» Л.Н.Андреева **366**

«Мнимый больной» Мольера **451**

«Много шума из ничего» В.Шекспира **589, 593**

«Мольба о жизни» Ж.Деваля **453, 619, 620, 623, 631, 637, 643, 678**

«Моцарт и Сальери» А.С.Пушкина **623, 632**

«Мысль» Л.Н.Андреева **305, 443, 451**

- «Набат в горах» Б.С.Ромашова **442**
«На крови» С.Д.Мстиславского **408**
«Накипь» Э.Золя **592, 593**
«Начало жизни» Л.С.Первомайского **623, 624, 632, 661, 690**
«Нашествие Наполеона» А.В.Луначарского и А.И.Дейча (по В.Газенклеверу) **241–243, 245, 246, 259, 281, 463, 625**
«Неблагодарная роль» А.М.Файко **408, 515, 625, 641, 667, 691**
«Не все коту масленица» А.Н.Островского **474, 496, 608, 609, 623, 626, 627, 628** (Ахов)
«Негритенок и обезьяна» Н.И.Сац и С.Г.Розанова **635**
«Незнакомка» А.А.Блока **207**
«Неизлечимый» Г.И.Успенского **366**
«Новый город» Э.Л.Миндлина **466**
- «Овечий источник» («Фуэнте Овехуна») Лопе де Вега **592**
«Орестея» Эсхила **25, 33–36, 55, 71, 86, 98, 115, 121, 127, 128, 131, 139, 155, 165, 166, 177, 195, 201, 210, 211, 399, 448, 454**
«Осенние скрипки» И.Д.Сургучева **438**
«Отелло» В.Шекспира **46, 409, 411, 545**
- «Памела Жиро» О.Бальзака **605**
«Петербург» А.Белого **22, 35, 36, 54, 55, 79, 85, 90, 105, 131, 139, 155, 165, 177, 195, 198, 211, 216, 276, 279, 371, 444, 452**
«Петр I» А.Н.Толстого **241–246, 249, 251, 252, 257, 259, 280, 281, 283, 290, 395, 472, 486, 617, 619, 641, 643, 667, 677, 680**
«Пир во время чумы» А.С.Пушкина **623**
«Позор Германии» («Культурные звери») М.В.Дальского **265, 437**
«Порги» Д.-Б. и Д.Хейворд **441**
«Последняя жертва» А.Н.Островского **407, 411, 431, 454, 476, 478, 487, 488, 532, 537, 546, 592, 593, 600, 601, 626**
«Потоп» Г.Бергера **34, 46, 54, 56, 79, 89, 134, 210, 231** (Фрээр), **232, 265, 266, 368, 437, 440, 450, 492, 627, 682**
«Похождения сэра Джона Фальстафа» по В.Шекспиру **25, 132, 199, 412**
«Праздник мира» Г.Гауптмана **34, 235, 264, 265, 368, 395, 437, 450**
«Принцесса Турандот» К.Гоцци **300, 367, 452**
«Путина» Ю.Л.Слезкина **408**
«Путь-дорога» С.М.Крепуско **33, 202**
- «Разлом» Б.А.Лавренева **408**
«Растеряева улица» по Г.И.Успенскому **410, 455**
«Расточитель» Н.С.Лескова **35, 98, 202, 209, 275, 281, 306, 440, 443**
«Ревизор» Н.В.Гоголя **33**
«Ричард III» В.Шекспира **423, 589, 590**
«Ромео и Джульетта» В.Шекспира **411**
«Росмерсхольм» Г.Ибсена **34, 364, 366, 367, 450, 452**
«Рост» А.Г.Глебова **33, 202**

- «Сверчок на печи» по Ч.Диккенсу **34, 80, 98, 209, 232, 233, 264–266, 303, 305** (Текльтон), **333, 368, 437, 440, 443, 450, 454, 472, 473, 608, 623, 627, 687**
- «Светите, звезды!» И.К.Микитенко **258, 259, 281–283, 291, 303, 314, 408, 409, 442, 446, 447, 463, 465, 625**
- «Свидание» К.Я.Финна **607, 619, 620, 623, 631, 632**
- «Святой Иорген» («Праздник святого Иоргена») А.-С.Бергстедта **131, 139, 155**
- «Село Степанчиково» по Ф.М.Достоевскому **213, 298, 443**
- «Семья Ивановых» А.Н.Афиногорова **407, 408, 419, 431, 455, 458, 474, 479, 484, 485, 490, 491, 506, 507, 526, 527, 530, 531, 560, 598, 599–602, 627**
- «Синяя птица» М.Метерлинка **98, 682**
- «Сказка» («Краса ненаглядная») по сказкам А.Н.Афанасьева **369**
- «Смерть Иоанна Грозного» А.К.Толстого **25, 54, 55, 72, 128, 165, 166, 176, 210, 216, 241, 242, 249, 250, 281, 354, 369, 371, 372, 395, 396, 398, 418, 436** (Грозный), **448, 472, 476, 486, 491, 506, 507, 531, 532, 538, 566, 599–601, 604, 607, 608, 617, 623**
- «Снегурочка» А.Н.Островского **78, 268**
- «Собака садовника» («Собака на сене») Лопе де Вега **592, 593, 619, 623, 624, 632**
- «Степан Разин» П.Н.Триодина **93, 206,**
- «Стенька Разин» по А.П.Чапыгину **441**
- «Страх» А.Н.Афиногорова **293**
- «Субмарина 12» М.Я.Тригера **441**
- «Суд» В.М.Киршона **408, 409, 448, 457, 469, 474, 536, 608, 627, 629**
- «Сэди» («Дождь») Дж.Колтона и К.Рендольфа (по рассказу С.Мозма) **12, 131, 139, 155**
- «Таланты и поклонники» А.Н.Островского **403–406, 412, 420, 421, 454, 485**
- «Тень освободителя» П.С.Сухотина по произведениям М.Е.СалтыковаЩедрина **281, 283, 372, 410, 463, 472, 507, 623, 625, 628**
- «Три сестры» А.П.Чехова **231, 233**
- «Турандот» см. «Принцесса Турандот»
- «1905 год» см. «Генеральная репетиция»
- «1905 год» К.Д.Гандурина **408**
- «У врат царства» К.Гамсуна **98**
- «У жизни в лапах» К.Гамсуна **437**
- «Узел» («Ужовка») М.В.Шимкевича **605**
- «Укрощение строптивой» В.Шекспира **34, 225, 240, 274, 371, 440, 591, 682**
- «Укрощение укротителя» Дж.Флетчера **591, 593**
- «Униженные и оскорбленные» по Ф.М.Достоевскому **268, 328, 466, 472, 507, 624, 625**
- «Уриэль Акоста» К.Гуцкова **412, 429**

- «Фальстаф» см. «Похождения сэра Джона Фальстафа»
«Фальшивая монета» М.Горького **27, 197**
«Фауст» И.-В.Гёте **369**
«Фрол Севастьянов» Ю.Родиана и П.Н.Зайцева **278, 371, 408, 409, 429, 455**
- «Хижина дяди Тома» по Г.Бичер-Стоу **349, 442, 625**
«Хозяйка гостиницы» К.Гольдони **682**
«Хорошая жизнь» С.И.Амаглобели **448, 453, 454, 458, 477, 488, 529, 537, 594, 599–602, 607–609, 613, 618, 623, 627**
- «Царь Федор Иоаннович» А.К.Толстого **436**
«Цемент» Ф.В.Гладкова **33, 202**
- «Часовщик и курица» И.А.Кочерги **454, 458, 599–604, 607–609, 613, 618, 621, 626, 627**
«Человек, который смеется» Н.Н.Бромлей и В.А.Подгорного (по роману В.Гюго) **29, 253, 254, 280, 325, 395, 441, 444**
«Человеческая комедия» по О.Бальзаку **455**
«Чернь» Н.Н.Шаповаленко **202**
«Чудак» А.Н.Афиногенова **255–259, 280–282, 284, 303, 311, 313, 314, 335, 371, 372, 387, 408, 424, 444, 454, 492, 543, 608, 609, 618, 625, 627, 629, 687**
«Чудо святого Антония» М.Метерлинка **271, 295, 367, 439, 452**
- «Шахнаме» М.Джанана **619**
«Штиль» В.Н.Биль-Белоцерковского **33, 202**
- «Эдип» («Царь Эдип») Софокла **305**
«Эрик XIV» А.Стриндберга **34, 87, 201, 239, 241, 242, 271–274, 279, 333, 350, 367, 395, 440, 452**
- «Юбилей» А.П.Чехова **682**
«Юлий Цезарь» В.Шекспира **279, 369, 590**

М 82

МХАТ Второй. Свидетельства и документы. 1926–1936. / Публ., сост.,
коммент. З.П.Удальцовой. Вступ. ст. А.М.Смелянского. – М.: изд-во
«МХТ», 2011. – 712 с.

ISBN 978-5-900020-28-0

В книге собраны документы и свидетельства, освещающие основные моменты существования МХАТ Второго. Это конфликт сезона 1926/27 г. между труппой во главе с Михаилом Чеховым и семью оппозиционерами, который во многом определил будущую судьбу театра. Это попытка осознать и сформулировать особость своего творческого пути, своего почерка, своего метода в годы, когда театр покинул его руководитель и первый актер М.Чехов. Это усилия, которые делал театр, чтобы вписаться в новые условия театрального существования и жесткого идеологического диктата. Это ликвидация театра: документальные свидетельства того, как легко и беспрепятственно руководящие товарищи расправились с коллективом, вписавшим замечательные страницы в историю русского театра.

Почти все документы публикуются впервые.

УДК 792
ББК 85.33

МХАТ Второй Свидетельства и документы 1926–1936

Редактор З.П. Удальцова
Оформление и верстка Александр Трифонов
Корректор Е.Н. Павлова
Менеджер А.А. Ильницкая

Подписано в печать 30.05.11. Формат 84×108/32.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 44

Москва. Издательство
«Московский Художественный театр»