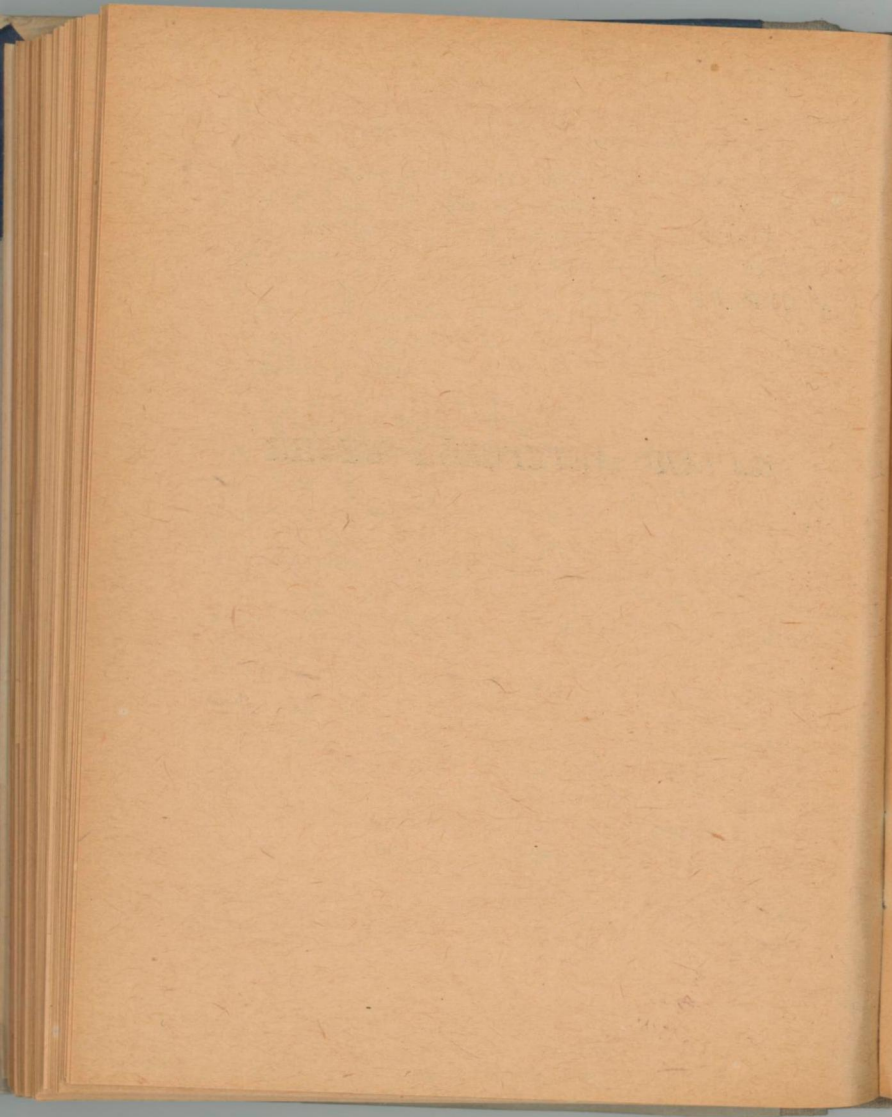


Т. СУКОВА

НАЧАЛО АКТЕРСКОЙ ЖИЗНИ



На приемном испытании в драматическую студию одному экзаменуемому задали вопрос: из каких побуждений он решил идти в театр? Он ответил: «Из любви к искусству». Такой высокопарный ответ побудил экзаминаторов заинтересоваться, давно ли он «горит этой любовью», какие театры знает. Кто - то даже наивно спросил, какой театральный жанр он предпочитает?— Выяснилось, что он родился и вырос в таком укромном уголке нашего Союза, где никогда не было ни своего, ни заезжего театра, и только приехав месяца 3 тому назад учиться в город, он первый раз в жизни попал на спектакль. Результатом этого первого впечатления было решение сделаться актером.

Это звучит почти анекдотом, а, между тем, если порасспросить работников театра, то мы увидим, что «решающим» в ходе их дальнейшей жизни было именно первое виденное ими театральное представление.

Это первое театральное впечатление делит все человечество на две категории: людей обыкновенных и «одержимых театром»; к счастью

(для них самих и для их близких), последних незначительное меньшинство.

Очевидно, мама, придерживаясь изложенной «теории», выбрала для первого посещения 8 — 9 - летнего ребенка генеральную репетицию вагнеровской оперы «Тристан и Изольда».

Дело в том, что моя мать была театральным врачом и хорошо знала театральный мир, она не любила его, не любила актеров и больше всего на свете боялась, как бы я не увлеклась театром. Надеясь отбить у меня охоту к театральным развлечениям, она выбрала нарочно такой неподходящий моему возрасту спектакль.

На первый взгляд ее замысел почти удался: я была ошеломлена непривычной массой впечатлений, толпой, сверкающим зрительным залом Мариинского театра, праздником звуков и света и... очень скоро мучительно захотела спать. Но на все приглашения и уговоры ехать домой, я, с трудом борясь с усталостью, и скорее из «принципа», чем следуя истине, отвечала: «Нет, мне очень нравится, досмотрим до конца». На следующий день усталость и головная боль прошли, осталось волнение от пережитых впечатлений и твердая уверенность, что я «тоже буду артисткой». Так, к великому огорчению домашних, решилась моя судьба.

По окончании весной 17 - го года гимназии,

за последние годы которой я не пропустила почти ни одной постановки Александринского театра, я высказала свою «волю» поступить на драматические курсы при названном театре. Но мама думала иначе, и, как я ни билась, как ни уговаривала, ссылаясь даже на завоевания революции, давшей свободу детям выбирать себе профессию, не согласуясь с мнением родителей, я наталкивалась на непоколебимую логику: «Окончи высшее учебное заведение и тогда иди куда хочешь, хоть в театр». И интонация, с какой произносилось последнее слово, звучала далеко не лестно.

Скрепя сердце и заранее оплакивая годы, потерянные для театра, я поступила на Высшие женские курсы. Конечно, на первом курсе я гораздо чаще посещала спектакли театра, чем лекции, тем не менее, была переведена на второй курс. В следующем году я перешла в университет и одновременно поступила на службу в Российское общество Красного Креста. До 4 часов проводила время в канцелярии, где на заре своей служебной карьеры была вроде «мальчика на побегушках» при солидных, маститых чиновниках Красного Креста, а вечером — в университете слушала лекции.

Шел 19-й год, жили мы голодно и ходить после целого дня беготни по служебным делам

на Васильевский остров с Петроградской стороны, где мы жили, и обратно было очень трудно, и скоро лекции сами по себе «отпали». Но причины, оказавшиеся гибельными для моего дальнейшего пребывания в университете, несмотря на всю свою основательность, не служили препятствием для посещения театра, хотя возвращение ночью пешком по безлюдным, неосвещенным улицам, а особенно по глухой набережной Петроградской стороны, было в те годы настолько опасно, что я редко находила желающих совершить со мной эту экскурсию.

Между тем, на службе порядки изменялись с каждым днем. Пришли новые советские люди и бюрократические твердыни Красного Креста пали под их натиском. Много «стариков» ушло. «молодым» была открыта дорога. Я быстро продвигалась по служебной лестнице, имела интересное самостоятельное дело, некоторые из моих бывших начальников были теперь в моем «ведении». Затем наше управление Красного Креста соединили с губздравом, и я работала там секретарем отдела по организации санитарно-просветительных школ и курсов.

Так прошло 2 года. Я уже была вполне взрослым, самостоятельным человеком. Организационная работа в условиях почти военной дисциплины выработала во мне точку зрения на

окружавшую меня действительность, сознание ответственности, умение работать самой и требовать ответственности за выполняемую работу с других.

И снова меня потянуло в театр. Видя мое такое упорное стремление, даже мать перестала препятствовать этому. Но были и другие трудности. Несмотря на то, что мать работала в театре уже около 25 лет, она всеми способами препятствовала моему знакомству с представителями театрального мира и я не знала никого, кто бы мог мне посоветовать, куда и к кому мне поступить.

Случайно в то время мама лечила кого-то в семье актера Александринского театра Долинова, преподавателя драматических курсов при театре, — и попросила его меня «прослушать». Я прочитала ему по книжке «Предложение» Чехова, он, как это почти всегда бывает в подобных случаях, нашел у меня «необыкновенные» способности, и, отговорив идти на курсы (откуда он в то время ушел, «разойдясь с руководством»), взял меня в студию Пролеткульта, где в то время работал.

При всем желании вспомнить чему меня там, в числе прочих 30 — 40 студистов, обучали — мне это не удастся. Вспоминаю спектакль, кажется, под названием «Огненный ангел», где некото-

рые «избранные» из нас хором читали стихи.

Изредка мы читали на уроках Вильбушевича под музыку (тоже хором) «Зеленый шум», еще реже посещал нас преподаватель Долинов, а, главным образом, мы проводили время в огромном неотапливаемом помещении Пролеткульта, ничего не делая, на голодный желудок куря махорку и бесплодно ожидая, кому из преподавателей заблагорассудится зайти к нам на лекцию.

К счастью, меня не сразу отпустили со службы и я все длительные интервалы между лекциями преспокойно занималась своей работой и избегла этой разлагающей атмосферы ничегонеделания, которая была свойственна бесчисленным и беспризорным театральным студиям того времени. Мама с каждым днем все более и более удивлялась, когда на вопрос, чем мы сегодня занимались в студии, — изо дня в день получала в ответ:

«Сегодня ни одной лекции не состоялось и я весь день пробыла на службе».

Да, она была против моей театральной «карьеры», но, если уж это неизбежно, если я решила быть актрисой, — то нужно учиться а не сидеть на службе. И она сама занялась устройством моих дел.

Через своих пациентов она узнала, что в конце

декабря 1920 г. будут добирать на первый курс школы русской драмы (бывшие императорские драматические курсы при Александринском театре). Я подала заявление и была «допущена к испытанию». Нужно было знать наизусть стихотворение, басню и прозу и явиться в назначенный день на экзамен.

В школьном театрике, до отказа набитом самыми строгими «ценителями и судьями» — учениками старших курсов школы, во всю длину первого ряда, в шубах и меховых шапках, сидели экзаминаторы, — в центре четыре преподавателя драмы, имевшие каждый свою группу на первом курсе: В. Н. Давыдов, Е. П. Карпов, Н. Н. Арбатов и Р. Б. Аполлонский. Экзаменующиеся (около 60 — 80 человек) без пальто, одетые во все самое лучшее, что можно было мобилизовать дома или у знакомых, сидели полукругом на сцене, с трепетом ожидая очереди, чтобы выйти к рампе и, под обстрелом десятков критических и недоброжелательных глаз, запинаясь и краснея, прочесть подготовленный «репертуар».

Сначала было всем жарко от волнения, но постепенно пронизывающий холод неотапливаемого помещения пробрал нас до мозга костей и, выходя читать, нужно было преодолевать не только волнение, но и непроизвольную мелкую дрожь, от которой стучали зубы. Особенно плохо при-

шлось последним по алфавиту, в числе которых была и я. Экзаменовали долго, но еще дольше совещались, в то время, как мы «переживали» на полутемной, мрачной лестнице и, под вой дующего во всех направлениях ветра, знакомились с бытом школы путем «кратко - популярных лекций» старших студистов.

Отобрали человек 12, которых поровну роздали по четырем группам первого курса. Я была принята и попала в группу Николая Николаевича Арбатова.

Школа. В замечательном здании Росси, позади Александринского театра, испокон веков помещались балетное училище и драматические курсы, ведущие между собой непримиримую войну из - за помещения. Можно только удивляться, как в огромном театральном доме, переполненном квартирами лиц, зачастую ничего общего с театром не имеющих, драматическая школа, насчитывавшая несколько десятилетий своего существования, не имела определенного, постоянного помещения.

В мою бытность за школой русской драмы числились в 4 - м этаже 2 — 3 классные комнаты, выходившие в огромный коридор, который являлся нашим обычным местопребыванием, гримировальный класс и театр на 100 — 150 мест с прекрасной маленькой сценой. Два последних

помещения были общие с балетным училищем и являлись главным яблоком раздора. Кроме «внешних войн» с балетным училищем, на той же почве шли в недрах самой школы внутренние междуусобные бои: ведь, в названных помещениях должны были разместиться четыре курса, из которых первый курс имел четыре группы, каждая численностью равная курсу. Разговоры и споры из-за помещения были лейтмотивом всей нашей школьной жизни и служили наиболее частым и благовидным предлогом к отмене занятий.

В борьбе все моральные и физические преимущества были на стороне балетного училища: их было больше, они имели определенную конкретную цель — готовить кадры для Мариинского театра, они имели налаженный учебно-воспитательный аппарат, правда, работавший (в то время) по старинке, но тем не менее выпускавший блестящую смену, непревзойденные качества которой по справедливости составляют гордость советского балета. Они по праву считали себя хозяевами.

Учащихся нашей школы педагоги балетного техникума называли «с улицы ворвавшейся бандой», «захватчиками» и всякое соприкосновение с нами считали крайне нежелательным с воспитательной точки зрения. Это мнение их

руководства, очевидно, не разделялось учащимися, так как между нами были прекрасные товарищеские взаимоотношения.

В противовес балетному училищу, мы представляли собой картину полной неустроенности. Основной причиной этого была полнейшая неопределенность целеустремления нашего учебного заведения. Дамокловым мечом висел над нами вопрос: кто мы и что мы? Что это — студия при Александринском театре, готовящая для него смену, или это вообще театральный техникум, выпускающий квалифицированных актеров для пополнения любого театра Союза?

Каждое из этих положений имело своих сторонников как среди учащихся, так и среди учащихся, и порождало бесконечные споры и осложнения. Особенно эти дебаты разгорались весной и осенью, т. е. в периоды выпуска и приема учеников.

В основном диалог происходил между дирекцией гостеатров и отделом народного образования на тему, в чьем верховном ведении находится школа, кто дает деньги, кто «хозяин». В зависимости от хода диалога (место действия которого зачастую переносилось в Москву), менялись целеустановка и программа, так как победивший партнер немедленно вводил свои по-

рядки и «изживал ошибки прошлого руководства».

Такое положение вещей длилось все четыре года моего пребывания в школе и закончилось тем, что самой дирекции надоело возиться с громоздким и разваливающимся аппаратом школы русской драмы и она была закрыта, а на ее месте организована студия драмы (Гос. академического театра драмы), в новом помещении (Троицкая, 13), с новыми преподавателями, но, к сожалению, с традиционной неразберихой целей и задач.

Как я уже говорила, мы зачастую находились в состоянии «изменения направления», что сказывалось на программе и прежде всего на пропорциональной зависимости между теоретическими и практическими предметами. То программа строилась в масштабах высших учебных заведений, откуда приглашалась профессура для чтения обширных курсов по эстетике, литературе, искусству. Тогда теоретическими дисциплинами занимали весь учебный день, а тренировочные занятия были в загоне. То «изменившийся курс» делал акцент на тренировочных занятиях — тогда во всех углах раздавался звон рапир, чтение гекзаметров, или, воспользовавшись переменной в балетном училище, в зале перед огромным, во всю стену, зеркалом, уцепившись

за штангу, усердные студисты в сапогах, а иногда и в валенках, тренировали свой физический аппарат, выбрасывая ноги на батманы; а профессора с европейскими именами, не находя ни свободного помещения, ни слушателей, скромно удалялись в ожидании следующей теоретической волны. Мы имели прекрасных преподавателей как теоретических, так и практических предметов, в конце концов, можно было уладить вопрос и с помещением, — вся беда была в том, что руководство, запутавшееся в установках, никак не могло соблюсти хоть какую-нибудь правильную зависимость между различными предметами, а, главное, учесть конкретную действительность общего культурного уровня учащихся. Хотя при поступлении в школу требовалось к заявлению приложить аттестат об окончании средней школы (так, вероятно, значилось еще в положении об императорских драматических курсах), я далеко не уверена, что все поступившие, действительно, подобные справки прилагали. Между тем, при чтении лекций это обстоятельство совершенно не учитывалось, что приводило к стихийному бегству с непонятных для многих лекций, с одной стороны, а, с другой, к тому, что на зачетах сложнейшие курсы испанского театра или литературы сводились по необходимости к вопросам: «Какие пьесы Кальде-

рона вы можете назвать?» или «Кто написал «Месяц в деревне»? — Да и на эти вопросы редко следовали правильные ответы.

Состав слушателей был чрезвычайно разнообразный по всем признакам. Рядом с бывшими лицеистами и правоведами — рабочие ребята, отысканные кем-либо из актеров акдрамы во время спектаклей в клубах; люди с законченным высшим образованием и каракулями подписывавшие свою фамилию; некоторым давно перевалило за 20 лет — и желторотые птенцы, покрывив душой, натянувшие необходимые для поступления года. Но, при всем нежелательном разнообразии «качества», самым страшным явлением было наше «количество». В прежнее время драматические курсы принимали 20 — 25 человек, из которых после ежегодных «отсегов» оканчивало 8 — 12, большей частью принимаемых в Александринский театр. Та неясность цели (для кого готовит кадры школа?), о которой говорилось выше, с одной стороны, а, с другой, очевидно, соображения экономического порядка (бесплатные исполнители для массовок театра) заставили принять на первый курс такое количество народу, что его пришлось разбить на четыре группы, среди учебного года по непонятным причинам еще «добрать» и довести до страшной цифры — более 100 человек на курсе.

Несмотря на ежегодные зачеты, отсева почти не производили, результатом чего было то обстоятельство, что мы почти в первоначальном составе «благополучно» достигали выпуска. Это сейчас, когда театры по всему Союзу насчитываются тысячами, вопрос безработицы по окончании учебного заведения вызывает улыбку у любого студиста. В описываемое же время (1920 — 21 гг.) «вакации», на которые можно было рассчитывать по выходе из школы, перечислялись по пальцам. И именно на почве сомнений, «куда же деваться по окончании», почти в равной степени волновавших всех без исключения, и пробудилось наше «сознание». Но об этом дальше.

Среди бурных «течений» нашей школьной жизни, зависевшей от взаимоотношений между наробразом и дирекцией актеатров и отражавшихся исключительно на подсобных дисциплинах, как незыблемый и священный утес возвышался предмет драмы. Как ни странно, в специальном учебном заведении, готовящем актеров, все споры вращались вокруг подсобных теоретических и тренировочных предметов, основной же — драма — был признан вне компетенции спорящих. И если у кого - либо из Наркомпроса возникали какие - нибудь сомнения и возражения по поводу метода преподавания драмы, все они разбивались

вдребезги при одном перечислении имен наших педагогов: Владимир Николаевич Давыдов, Евтихий Павлович Карпов, Роман Борисович Аполлонский, Николай Николаевич Арбатов — имена их, действительно, связаны с «золотым веком» Александринского театра. (Я должна оговориться: в школе были еще преподаватели по классу драмы — Павел Иванович Лешков и Леонид Сергеевич Вивьен, но о них будет речь впереди.)

Очень трудно говорить о системе преподавания моих педагогов, так как (говоря «мои учителя», я имею в виду В. Н. Давыдова и Е. П. Карпова, у которых я лично занималась) системы, в теперешнем понимании этого слова, не было. На первом курсе читали басни, гекзаметры, прозу, стихи, переходили к диалогам; на втором и третьем продолжали заниматься диалогами, затем работали над отрывками из пьес, сценками, водевилями и на четвертом курсе ставили спектакли, стараясь с наиболее выгодной стороны показать индивидуальность каждого ученика. На первый взгляд то же самое, что и теперь делается во всех драматических студиях и школах, а между тем, какая громадная принципиальная разница в самом существе преподавания.

Я отнюдь не считаю себя вправе давать исчерпывающую характеристику и общую оценку ме-

тому преподавания моих учителей, но в той мере, как я могу сейчас ее анализировать, я бы сказала, что несмотря на то, что оба они принадлежали к реалистической школе — преподавание их было слишком оторвано от реальной действительности и вознесено в область туманно «неосознаваемых и неосязаемых» эмоций и переживаний.

«Живите, живите, матушка!»

«Это надо почувствовать!»

«Нужно проплакать роль» — слышалось на уроках.

Я совершенно не говорю, что ученику не надо «переживать» и «чувствовать» — весь вопрос в том «когда и как».

Мы же зачастую, не понимая смысла, пытались привести себя в состояние экзальтированного «творчества», не зная, что такое театр, в чем его цели и задачи, его место и особенности в общей системе жизни, не зная основных законов и элементов актерской игры: с первого же курса, беззастенчиво подражая виденным образцам и набирая ассортимент штампов, уже «играли», очень мало отличаясь от любого участника любительского кружка.

И, отсюда, каждый зачет являлся в большой мере повторным смотром одаренности ученика, а не проверкой усвоения им пройденного. И в этом ни в коем случае не вина преподавателей

(в свое время они считались лучшими и имели огромное количество учеников, многие из которых до сих пор составляют золотой фонд театра), отнюдь, нет, они учили тому, во что сами верили и так, как умели. Все дело в мироощущении, философии того театра, чьими блестящими представителями они были, того времени, в котором они прожили большую часть своей жизни.

Мы же, учась у них, с большой легкостью заражались их «философией театра» и очень мало черпали из сокровищницы их театрального опыта: этому виной было и наше неумение «брать», и (да простят они меня!) их неумение анализировать, систематизировать, наукообразить и передавать свое замечательное мастерство.

Это сумел и сделал К. С. Станиславский, изучая игру того же В. Н. Давыдова и прочей плеяды замечательных актеров Александринского и Малого театров, в чем и заключается его основная и неизмеримая заслуга перед театром.

В жизни всякого учебного заведения очень трудно разграничить учебу от воспитания. Эти две функции любого человека, входящего в соприкосновение с молодежью в школе, совершенно неотделимы друг от друга: каждый педа-

гог воспитывает, и любой гражданин, приставленный исключительно с воспитательными целями, обязательно обогащает воспитуемого багажом своего личного опыта.

Сейчас воспитание кадров является первостепенной задачей партии и комсомола, что, конечно, не снимает ответственности с любого «беспартийного» педагога. Партийные и комсомольские организации имеют ныне первенствующее значение в жизни учебного заведения, и если иногда мы и теперь слышим или читаем о тех или иных загибах и искривлениях в деле воспитания нашей молодежи, то это не от того, что некому было им заниматься и за него отвечать, а чаще всего сигнализирует о потере бдительности, об успокоении на лаврах отдельных партийцев и комсомольцев, призванных к огромному, почетному делу воспитания молодежи.

В бытность мою в школе никаких ячеек у нас не существовало. Мы не были членами союза и потому не испытывали на себе воспитательного влияния профессиональных организаций. Мы не имели никакого самоуправления, никаких внутрестудийных организаций. И в дальнейшем будет рассказано о событиях, после которых мы, хотя и с трудом, но были допущены, с совещательным голосом, в педагогический совет школы. Конечно, нельзя считать воспитателями будущих

актеров, долженствующих украсить собой театры Союза, двух глубоко несчастных пожилых женщин, которые, под именем «классных дам», пытались навести порядок во всей неразберихе нашей жизни и привить нам «хорошие манеры». Нет, нашим основным учителем и главным воспитателем был Александринский театр: не отдельные его представители, обучавшие нас тому или иному предмету, а именно весь театр в целом — со своим человеческим багажом, своими стенами, своим репертуаром и своими «освященными вековой давностью» традициями мировоззрения, игры и быта. И так уж это всегда бывает при отсутствии настоящего, правильно поставленного воспитания, что все дурное усваивается поразительно быстро, а все хорошее проходит мимо и даже подвергается насмешливой критике. Мы не научились хорошо играть, следуя замечательным образцам, но зато в самый короткий срок восприняли «традиции», которые вернее было бы назвать пережитками прошлого.

Вот об этих традициях мне и хочется сказать несколько слов.

Должна подчеркнуть еще раз две вещи: во-первых, я не отрицаю хороших сторон театра, традиций замечательной игры отдельных актеров, я говорю, что они нами не воспринимались

из-за отсутствия метода передачи мастерства. И, во-вторых, что я говорю об Александринском театре 1920 — 22 гг., когда еще совсем недавно произошло «признание» этим театром советской власти, когда не было советской драматургии и революционными постановками считались «Вильгельм Телль» и «Монарх». Конечно, б. Александринский театр, «переживший» эпоху советизации, поставивший «Ярость» и «Страх», имеет уже совершенно иную физиономию, чем в те годы.

В статье «Театр за десять лет» («Рабочий и театр», 1927, № 45) вот как описывается время, о котором идет речь: «Октябрьский переворот поставил перед искусством новую грандиозную и ответственную задачу: обслуживать в первую очередь рабочую и красноармейскую массы. Тут сразу же в полной мере обнаружилась идейная пустота старого театра. Прежде всего — попытки (правда, слабые) прямого противодействия и саботажа новой власти и порядка; затем — постепенное признание их *de jure*, переход к новым организационным формам и, наконец, признание советского строя *de facto*. Театры начинают работать на нового зрителя, жадного до зрелища, непосредственного и чуткого. Начинается период необычайно бурного роста театра. Все мы хорошо помним период 1919 — 21 гг.,

когда чуть не в каждом доме, в каждой воинской части был свой театр или студия. Актеры, вообще все работники театра, сделались популярнейшими и необходимейшими их участниками. А, между тем, нужно признать это с определенностью, и в части идеологической, и в смысле формально - художественном, вся эта массовая театральная работа вряд ли имела какое - нибудь серьезное политико - просветительное значение.

Явно отрицательный ее смысл был в том огромном влиянии, которое она оказывала на работу тогдашних клубных драмкружков, давая им худшие образцы провинциальной любительщины, не вполне изжитые и по сей день».

Каковы же традиции театра, которые определяли собой формирование нашего художественного мировоззрения?

Если прочесть все, что написано об Александринском театре — особенно многочисленные мемуары — и послушать рассказы старых актеров, основное, что бросится в глаза, это отсутствие единой системы, единой школы игры его актеров; этот театр всегда был только собранием замечательных творческих индивидуальностей, мало заботившихся об общем ансамбле.

Рассказ о Савиной, репетировавшей шопотом и говорившей: «на этих словах я перехожу

туда - то!», чтобы никто, очевидно, не мог воспользоваться творчески найденными ею «кружевами» переживаний, проникнуть в лабораторию ее мастерства, — разве не является чрезвычайно характерным именно для этого театра? Несмотря на подобные репетиции, немыслимые сейчас в самом захолустном театре, замечательные актеры, составлявшие «великую плеяду» расцвета театра, силой своей гениальной творческой потенции умели создавать такие образы, такие «иллюзии», которые заставляют очевидцев по прошествии десятилетий со вздохом говорить: «как играла Савина, Давыдов, Варламов и т. д.» Но все ошибки их «творческого метода» выпирают, когда на сцене играют не они, а актеры, не обладающие их творческой одаренностью. Вот тогда - то целеустановка на «индивидуальность» разбивает всякий ансамбль, а диалог звучит так, будто партнеры говорят на разных языках.

Традиция индивидуализма проникала во все уголки школьной жизни: от уроков драмы до взаимоотношений в быту. Побуждаемый пагубным примером театра, каждый из нас старался прежде всего выделиться, вырваться из общей массы. Вот эта наша разобщенность, возвращение в нас «индивидуальности» в самом дурном понимании этого слова, бессознательно вкореняющееся в основы нашего мировоззрения — это

самое плохое, что мое поколение вынесло из школы; и, пожалуй, все последующие 12 лет в театре были для меня годами борьбы с «остатками капиталистического индивидуализма, укуренного в театральном сознании и психике».

Этот процесс, конечно, не закончен — борьба продолжается.

Вторую «традицию», несомненно, являющуюся пережитком той недавней эпохи, когда Александринский театр был единицей ведомства министерства императорского двора, а актеры чиновниками этого министерства, — мне очень трудно формулировать, а между тем «от ней все качества». Это, как бы сказать, неуважительное, незаинтересованное, чиновничье отношение к человеку вообще и друг к другу, в частности. Отсюда — чинопочитание и страх перед самокритикой, благополучно заменяемой «кулуарными разговорчиками».

Ведь, в основе здоровой самокритики лежит уважение к товарищу, чиновник же всегда презирует и шопотом ругает и порядки своего учреждения и себе подобных.

При таком положении можно было держать при нас «классных дам» для привития нам хороших манер — и в то же время не отвечать на поклон ученика. Не знать нашего имени, обращаться к нам: «Эй, послушайте, как вас там».

И тут же рассказать нам неблагоприятный инцидент из жизни того актера, с которым рассказчик за минуту «дружески» традиционно облобызался.

Помимо того вреда, что нам приносили закулисные разговорчики и перемывание костей ближнего, что считалось признаком хорошего тона, самым страшным в этом деле было то, что мы приучались к удивительно поверхностному, незаинтересованному отношению к действительности, происходящей за стенами театра; эта «традиция» заслоняла от нас человека со всем богатством, сложностью и тонкостью его психики, того человека, которого мы призваны были изображать в недалеком будущем на сцене.

Третью «традицию», которую мне хотелось бы отметить, нельзя считать специфической принадлежностью одного Александринского театра. В основе ее лежит философия «чистого искусства» актера, как «вдохновенного жреца» этого искусства, вера во вдохновение, которое, де, с успехом заменяет культуру, знание, учебу. Переводя столь «высокие» понятия на конкретную практику школы, нужно сказать, что мы с величайшим презрением относились к занятиям, призванным повысить наш культурный уровень и не уставали слушать и рассказывать анекдоты о том или ином актере, который и

«наук никаких не знал, а создавал замечательные образы», о другом, «который, будучи неграмотным, играл Шекспира, да еще как»... Что и говорить, это была чрезвычайно удобная «философия», за высокопарными словами которой скрывалась самая низменная лень.

Таковы были, в общих чертах, традиции и система воспитания будущего актера, которыми орудовала школа русской драмы; так, по крайней мере, по прошествии многих лет, рисуется она в моих воспоминаниях.

Но тогда, на пороге 1921 года, когда перед нами, вновь принятыми, открылись ее вековые массивные двери,— она была для нас, прежде всего, осуществлением давнишней, заветной мечты.

При поступлении в школу мне очень хотелось попасть в группу В. Н. Давыдова, но по сложной лотерее — жеребьевке, по которой «добрые» распределялись по четырем преподавателям, я попала к Н. Н. Арбатову. Не теряя надежды весной перебраться к В. Н. Давыдову, я обратилась за советом к «старикам» его класса, т. е. к принятым в школу в группу Давыдова осенью, имеющим четырехмесячный стаж, и конечно, обладающим энциклопедическими сведениями в области закулисных тайн. Были высказаны сложнейшие сообра-

жения, по которым выходило, что необходимо «перейти сейчас же в группу Карпова, так как от Арбатова «дедушка» ни за что уж не возьмет, а вот от Евтихия Павловича, может быть, и взял бы».

Перевод в группу Карпова состоялся с большой легкостью, в течение нескольких минут. Тут я скоро обжилась и, хотя мне в диковинку были многие «традиции», особенно, во взаимоотношении учеников с преподавателями, выражающиеся в чрезвычайном подобострастии не только к самому педагогу, но и к «любимцам» этого педагога, из среды его учеников, — я утешалась, что «в чужой монастырь со своим уставом не суйся» и «может быть, так и должно быть».

Одним словом, в найкратчайший срок все традиции были «органически усвоены» и жизнь потекла легко и бездумно в посещении занятий и почти ежедневном обслуживании массовок театра. Кроме лекций в школе, мы почти все занимались у Евтихия Павловича на дому. Платой за учение служил керосин для освещения комнаты, в которой происходили занятия. Они заключались (как и в школе) в чтении диалогов. Среди учащихся было очень много таких, которым простая человечность заставляла сказать: — «Не тратьте даром времени, займи-

тесь чем - либо другим, никогда вы актерами не будете».

Но, к их большой беде, их «жалели» и оставляли, уготовляя им на долгие годы плачевную судьбу «обиженных».

Вот при их чтении Евтихий Павлович обычно или засыпал, или мучительно страдал, морщился и, не выдержав, кричал: «Не то, не то, матушка, чувствовать надо», и вызывал следующих, обычно «любимцев». Тут он быстро отходил, начинал «сопереживать» каждому слову и, придя в полный экстаз, перебивал читающих и читал сам. Читал он великолепно, особенно любимые свои роли Островского.

На весенних зачетах (я приготовила роль Аграфены Кондратьевны — диалог с Липочкой, в пьесе Островского «Свои люди сочтемся») я «понравилась» Давыдову и мне передали, что «дедушка меня бы взял, если бы я теперь попросилась». Я попала в чрезвычайно затруднительное положение: Евтихий Павлович прекрасно ко мне относился, и мне уж не хотелось от него уходить, но, после переданного мне пожелания, нельзя было не идти; кроме того, это льстило моему самолюбию, так как класс Давыдова считался аристократией школы «имени народного артиста Давыдова» — и я перешла. Обаяние актера Давыдова, которого я хорошо знала и любила с самых

первых моих посещений театра, было настолько велико, что на первых порах моего пребывания в группе я только и делала, что пребывала в состоянии общего восторга, смотрела на Владимира Николаевича восхищенными глазами (особенно, если он «показывал») и ничего понимать не могла, а только изредка щипала себя, чтобы убедиться, что это не сон, а реальная действительность: я — ученица Давыдова. Конечно, у меня не хватит слов, чтобы, хотя приблизительно, описать, что это были за показы. В одну секунду старик со сморщенным, обрюзгшим лицом, силой своего гениального мастерства и потрясающей фантазии, превращался в наивную девочку, пламенного любовника, купца или чиновника — и необычайно скупыми средствами голоса и пластики открывал перед нами всю тонкость психики образа, всю сложнейшую гамму переживаний человека.

Мы забывали, где мы, кто мы — это был театр, где один актер без всяких аксессуаров создавал нам, зрителям, всю полноту иллюзий. Но, к сожалению, показывая результат, Владимир Николаевич не хотел (или не умел?) показать лабораторию, мастерскую, свои орудия производства и открыть нам законы своего мастерства. Он требовал, чтобы мы сразу делали так же хорошо, как он. «Ведь, это так просто, только откройте глаза,

выньте вату из ушей, будьте искренни». Действительно, казалось бы чего проще: «искренность чувств в предлагаемых обстоятельствах». Мы, конечно, потели и лезли из кожи вон, обезьянны подражая его «показам», и выходило это так ужасно, что приводило его в полное неистовство. Затем Давыдов или, рассвирепев окончательно, уходил с урока, или, походив минут 20 по классу и истощив весь запас эпитетов и художественных образов, определяющих нашу ничтожную сущность, начинал петь... И опять совершалось «чудо»: почти без голоса, старчески задыхаясь и шамкая, он заставлял нас плакать и смеяться, актерской «волей» своей приводя нас в любое состояние духа. Но эти замечательные показы и пение случались очень редко — большая часть уроков проходила в установлении нашей полнейшей бездарности. Потом и сами уроки делались все реже и реже, и мы вступили в период, который правильнее всего определить как «кошмар ожидания». Он длился часами, днями, неделями и, наконец, месяцами. Происходило дело так: «Сегодня урока не будет, завтра в 3, в школьном театре» — делово объявлял дежурный, или классная дама; наступало завтра, наступало «3» — ни - ко - го; ждали час, потом засылали ходоков на квартиру (В. Н. жил в том же доме, где помещалась и школа). Ответ гласил: «Подо-

ждите, скоро, над вами не каплет!» Ждали опять, голодные, за отсутствием помещения слонаясь по коридору или замерзая на ледяной лестнице (не только в подбитых ветром пальто, но даже в полушубках и валенках), курили, и все ждали, ждали, пока опять деловой голос не возглашал: — «Сегодня урока не будет, завтра в 5».

Естественно, возникает вопрос — в чем же была причина? И, несмотря на то, что я была довольно активным действующим лицом этой трагикомедии, я точно не знаю: может быть, В.Н. был уже стар и ему трудно было заниматься, может быть, дело было в том, что он в то время сильно не ладил с руководством театра, «болел», не хотел играть, «уезжал» в Москву — и ему было не до педагогики. Кончилось дело тем, что от угроз «уехать в Москву» он перешел к делу и перебрался в московский Малый театр, сказав на прощание: — «Если в театре переменится — вернусь». Казалось бы, естественно было дать нам другого преподавателя, наш, ведь, переехал в другой город, но... нам предложено было «ждать возвращения» и мы без зачета были переведены на третий курс. И, вот, постепенно (времени на размышления у нас было достаточно) воспитанные рефлексy «традиций» затихали и пробуждалось сознание — ведь, выпуск не за

горами, а мы ничего не знаем, ничего не умеем. Обратились к начальству. Произошел следующий диалог:

Мы (робко). Дедушка все чаще и чаще ездит в Москву, уроки отменяются...

Они (удивленно). Ну и что же? Вы же переведены без экзаменов? Может быть, вы чем-нибудь недовольны?

Мы (испуганно). Нет, нет, только, может быть, на то время, что дедушка в Москве, он оставил бы заместителя; ведь, мы скоро кончаем.

Они (спокойно). Во - первых, дедушка скоро вернется, а, во - вторых, вы имеете марку учеников Давыдова, да любой театр будет счастлив иметь в своей труппе ученика последнего выпуска В. Н. Давыдова. Что вам еще нужно?

Но эта счастливая перспектива нас очень мало успокаивала и на шестом году Октябрьской революции произошла новая драма: мы потребовали пустить наших представителей в педагогический совет и в их присутствии разрешить вопрос о новом педагоге.

Я не буду останавливаться на подробностях переговоров, самого заседания, хотя они являются чрезвычайно показательными для того общественного бытия, долженствовавшего определять общественное сознание будущих актеров. Скажу только, что благодаря поддержке более

ждите, скоро, над вами не каплет!» Ждали опять, голодные, за отсутствием помещения сло-няясь по коридору или замерзая на ледяной лестнице (не только в подбитых ветром пальто, но даже в полушубках и валенках), курили, и все ждали, ждали, пока опять деловой голос не возглашал: — «Сегодня урока не будет, завтра в 5».

Естественно, возникает вопрос — в чем же была причина? И, несмотря на то, что я была довольно активным действующим лицом этой трагикомедии, я точно не знаю: может быть, В.Н. был уже стар и ему трудно было заниматься, может быть, дело было в том, что он в то время сильно не ладил с руководством театра, «болеел», не хотел играть, «уезжал» в Москву — и ему было не до педагогики. Кончилось дело тем, что от угроз «уехать в Москву» он перешел к делу и перебрался в московский Малый театр, сказав на прощание: — «Если в театре переменится — вернусь». Казалось бы, естественно было дать нам другого преподавателя, наш, ведь, переехал в другой город, но... нам предложено было «ждать возвращения» и мы без зачета были переведены на третий курс. И, вот, постепенно (времени на размышления у нас было достаточно) воспитанные рефлексy «традиций» затихали и пробуждалось сознание — ведь, выпуск не за

горами, а мы ничего не знаем, ничего не умеем. Обратились к начальству. Произошел следующий диалог:

Мы (робко). Дедушка все чаще и чаще ездит в Москву, уроки отменяются...

Они (удивленно). Ну и что же? Вы же переведены без экзаменов? Может быть, вы чем-нибудь недовольны?

Мы (испуганно). Нет, нет, только, может быть, на то время, что дедушка в Москве, он оставил бы заместителя; ведь, мы скоро кончаем.

Они (спокойно). Во - первых, дедушка скоро вернется, а, во - вторых, вы имеете марку учеников Давыдова, да любой театр будет счастлив иметь в своей труппе ученика последнего выпуска В. Н. Давыдова. Что вам еще нужно?

Но эта счастливая перспектива нас очень мало успокаивала и на шестом году Октябрьской революции произошла новая драма: мы потребовали пустить наших представителей в педагогический совет и в их присутствии разрешить вопрос о новом педагоге.

Я не буду останавливаться на подробностях переговоров, самого заседания, хотя они являются чрезвычайно показательными для того общественного бытия, долженствовавшего определять общественное сознание будущих актеров. Скажу только, что благодаря поддержке более

молодой части педагогов — Л. С. Вивьена и П. И. Лешкова, — пресловутый «бунт» дал следующие результаты: 1) В. Н. Давыдов назначил своим заместителем Александра Артемьевича Усачева, 2) администрация с грустью убедилась, что ей не удалось привить нам «хороших манер», требуемых «священными традициями», 3) мы в первый раз почувствовали силу организованного коллективного действия.

Выше я упоминала, что в школе по класу драмы занимались еще П. И. Лешков и Л. С. Вивьен. На I — II курсах мы более чем критически относились к их работе: справляя в 1922 г. 75 - летие своего учителя В. Н. Давыдова, мы с большой иронией относились к педагогам, которые сами - то на сцене пробыли какой - нибудь десяток лет. Но показанные их учениками зачетные спектакли заставили нас несколько призадуматься. И хотя вслух мы подвергли всех и каждого уничтожающей критике, где - то внутри копошилось сомнение, что они кое - что умеют и пусть игра их не отмечена «печатью крупной творческой индивидуальности», которую каждый из нас приписывал собственному дарованию, она несомненно носит характер большой осмысленности и в целом спектакли их не лишены приятности. И от зачета к зачету критика делалась все более и более снисходитель-

ной, и очень скоро спектакли лешковцев и вивьеновцев начали составлять событие, с нетерпением ожидаемое всей школой. И чем длиннее становились интервалы между занятиями класса Давыдова, тем внимательнее делались наши взоры, обращенные в сторону молодых педагогов, тем сильнее мы убеждались в том, что их группы в целом составляют нечто, сильно отличающееся от наших классов.

Если процесс «взрачивания нежного растения собственной индивидуальности» разобщал нас, — их соединял именно процесс работы, так как хотя они могли одинаково с нами негодовать на случайно не пришедшего педагога, — реагировали они на подобное явление совершенно иначе, а именно, не слонялись в томительно тоскливом ожидании, а принимались самостоятельно работать, помогая, поддерживая и уча друг друга.

Отсюда и отношения у них и с педагогом, и между собой были куда более простые и товарищеские. Атмосфера их курса мне чрезвычайно понравилась и очень тянуло попасть в их среду.

Конечно, сугубо шкурно-индивидуалистическая психология руководила мною, когда я решила перейти в класс Вивьена, тем не менее, в условиях того времени, это не столько звучало «предательством», бегством из коллектива,

сколько удивляло своей полной нецелесообразностью. Уйти с четвертого курса (к тому времени мы уже под руководством А. А. Усачева перешли на четвертый курс) обратно на третий, к незнакомому преподавателю, еще на год оттянуть долгожданное окончание школы — да это просто глупо! На том и порешили.

Встретили меня новые товарищи, прямо сказать, в штаны: действительно, на курсе преобладали женщины, и я, естественно, была совершенно лишней. Я молча терпела. Несколько присмотревшись ко мне, на пробу дали ответственное задание: для очередного зачетного спектакля, «Потерянный отец» Шоу, обставить зубоучебный кабинет. К счастью, я имела тетку — зубного врача. Немедленно, не слушая возражений, кресло, бормашина и весь ассортимент инструментов были реквизированы и доставлены в школьный театр и на спектакле поражали взоры зрителей своей несомненной подлинностью. «Проба» удалась: проявленные мною находчивость и энтузиазм в роли монтировочного цеха резко изменили отношение ко мне и я была принята в группу на равных со всеми правах. В следующей пьесе я получила роль, в которой и экзаменовалась в конце учебного года. Наша группа должна была переходить на четвертый курс, когда весной 1924 г. руководство акдрамы ре-

шило одним ударом разрубить гордиев узел многотрудного и путанного существования школы русской драмы, а именно закрыть ее в старом помещении (ул. Росси, 2), открыв взамен в новом помещении (Троицкая, 13, бывший зал Павловой) «Студию акдрамы».

Момент для этого мероприятия был выбран достаточно удачный, так как, с одной стороны, в том учебном году не было приема, а с другой, весной оканчивал четырехгодичное обучение громадный курс (100 чел.), о котором говорилось выше.

Кроме нас, в школе еще оставалась группа Карпова, переходящая со второго на третий курс. Обе группы получили разрешение доучиться в школе русской драмы.

Наша группа, представлявшая в школе «новое направление» и, естественно, отвергавшая «классические образцы», показанные четвертым курсом на экзаменах, с достаточным основанием все же считала себя столь же готовой к выпуску, как и четвертокурсников.

Атмосфера в закрывающейся школе очень напоминала ту, которая царит в доме, предназначенном на слом и впопыхах покидаемом жильцами: чем скорее выедут, тем лучше. И нам недолго пришлось уговаривать свое начальство разрешить нам раньше срока вылететь из род-

ного гнезда. Конечно, наша торопливость имела свою подоплеку: упорно по кулуарам театра и школы носились слухи об организации при учебной студии акдрамы — театра - студии. Действительно, почему бы и не открыть? Разве в Ленинграде климат менее способствует произрастанию студийных театров? У МХАТ'а театры - студии плодятся год от году, а столетняя Александринка все не может вступить в период почкования. Отнесись руководство театра с большей серьезностью, с большим сознанием ответственности, пожелай воспользоваться опытом того же Московского Художественного театра, оно узнало бы, что для создания творческого молодежного театра требуются некоторые условия и предпосылки, несколько более сложные, чем простое желание, скрепленное росчерком пера.

Будь наша вивьеновская группа хоть немного богаче жизненным опытом и менее доверчива к красивым словам и обещаниям, — может быть, театр - студия или совсем не был организован или с первых шагов принял бы несколько иные формы, чем те, которые получились на деле. Но мы, окончившие в 1924 году, были куда наивнее и неопытнее наших коллег, оканчивавших школы на 10 — 12 лет позже. Ореол Александринского театра слишком сильно ослеплял наше воображение, а пресловутые «нерушимые устои» слиш-

ком сильно управляли нашим сознанием и мы, «трепеща крылышками» и задыхаясь от энтузиазма, взялись строить первый экспериментально - лабораторный театр акдрамы.

Вот несколько параграфов из «Положения о драматической студии Ленинградского государственного академического театра драмы (б. Александринского)», касающихся непосредственно театра - студии:

§ 5.

Студия состоит из двух отделов:

1 отдел — производственно - учебный.

2 отдел — театр - студия.

§ 11.

Деятельность театра - студии преследует следующие цели:

а) Подготовку театральной смены молодых актеров Гатедра¹, в условиях наиболее благоприятствующих для усвоения новой техники и приближения к требованиям современного репертуара.

б) Возможность выполнения тех или иных опытов в области режиссерского творчества, как

¹ Государственного академического театра драмы.

необходимого подготовительного этапа для проведения сложных капитальных постановок в Гатедре.

§ 12.

Для осуществления этих целей театр - студия prepares и разрабатывает спектакли как с целью эксплуатации, так и для проверки достижений театра - студии на зрителе, преимущественно ленинградском студенчестве (организованная связь с Кубучем).

§ 13.

Штат актеров на 1925 — 26 год определяется в 20 человек.

§ 14.

Актерам театра - студии определяется оклад в месяц по 9 разряду.

Актеры театра - студии обязаны участвовать: а) во всех спектаклях театра - студии, б) в эпизодических ролях в государственных академических театрах, по соглашению с руководителями театра - студии.

Правда, создание этого «Положения» относится уже к сезону 1925 — 26 года, т. е. ко второму

году многострадального существования театра-студии и явилось попыткой урегулирования некоторых больных вопросов, тем не менее, этот единственный «идеологический» документ (сохранившийся в архиве театра; вероятно, других никогда и не было) при внимательном его изучении содержит в себе все злостные противоречия, терзавшие в течение всего времени его существования хилое растение первого студийного театра, выросшее под строгим ленинградским небом, в тени величественных ампирных зданий зодчего Росси.

Описывая маленький кусочек театральной жизни, за 15 лет прошедшей перед моими глазами, я старалась вспомнить, оживить в памяти постепенный ход событий и изложить его в хронологическом порядке.

Но, подойдя к периоду театра - студии, вижу полную невозможность применения «хронологического метода», так как на протяжении ряда страниц с докучливым и томительным однообразием повторялось бы раз 20 одно и то же явление — неудачи.

Изменялось время, имя режиссера, название пьесы, но конец бывал почти всегда одинаков. Приблизительно происходило следующее.

Такого - то числа такой - то режиссер прочел такую - то пьесу, она всем понравилась, режис-

сер горит творческим нетерпением ставить, с увлечением приступили к работе. Далее следует несколько возможных вариантов:

В а р и а н т 1 - й: означенный режиссер охладел к пьесе, к работе... Катастрофа.

В а р и а н т 2 - й: означенный режиссер получил постановку в б. Александринском, б. Михайловском, б. Мариинском, или еще в каком-либо «бывшем» или существующем театре; за отсутствием времени... Катастрофа.

В а р и а н т 3 - й: означенный режиссер, разойдясь с руководством акдрамы, ушел из театра... Катастрофа.

В а р и а н т 4 - й: актеры, занятые в главных ролях спектакля театра - студии, получают эпизодические роли или занимаются в массовках очередной постановки акдрамы—репетиции театра - студии срываются одна за другой, режиссер негодует, работа прекращается на неопределенное время— «пока все актеры не будут на местах»... Катастрофа.

В а р и а н т 5 - й: спектакль готов, просмотрен. Общее мнение: спектакль в высшей степени любопытный. Необходимо оформлять, но «неожиданно» выясняется, что расходы по театру-студии не предусмотрены никакой сметой (это на третьем году существования!)... Катастрофа!

В антрактах, между окончанием предыдущей и началом последующей работы, как правило, на повестку дня ставился вопрос: — целесообразно ли существование театра - студии? Следовали собрания, заседания как в недрах самого театра - студии, так и во всех возможных вышестоящих организациях, причем, независимо от времени и места действия, каждое начиналось словами:

«Прежде всего необходимо выяснить, что представляет собою театр - студия и кто несет ответственность за наблюдаемые... неувязки, беспорядки, бесхозяйственность, головотяпство, преступления».

Существительное изменялось от времени, т. е. на 1, 2, 3 и 4 - ом году существования, от места и общего накала аудитории.

Далее следовали хаотические выступления актеров на общую тему — театр - студия должен быть.

И так тянулось четыре года подряд; достаточно сказать, что в 1928 г. с 16 января по 17 июня нас успели три раза закрыть и три раза опять открыть, — шесть событий за пять месяцев.

Еще два «случая из жизни».

Первый случай. Готовится спектакль «Иван Козырь и Татьяна Русских», решено

вынести его на сцену б. Михайловского театра (в то время там несколько раз в неделю шли драматические спектакли акдрамы). В одном из кабинетов руководства происходит следующий разговор.

1 - й: А чей этот собственно спектакль?

2 - й: Театра - студии акдрамы.

1 - й: Знаю, что театра - студии, а кто там играет?

2 - й. Как кто — актеры театра - студии.

1 - й. А разве имеются там штаты? По какому же они идут разряду?

2 - й. Нет, штата нет, и зарплаты они не получают, они даже еще не члены союза поэтому.

1 - й. Что же они такое, — ученики?

2 - й. О, нет, они год назад окончили школу, мы даже в программе пишем — актеры театра - студии.

1 - й. Боже мой, вы понимаете, что вы делаете: на академической сцене, понимаете, на а - к - адемической сцене пойдет спектакль, в котором 90% актеров не имеют никакого... ну, скажем, юридического лица и даже не члены профсоюза. Что скажет союз? Что скажет РКИ?

2 - й. Да, действительно, положение сложное. Но, что же делать, ведь в смете нет статьи, под которую можно подвести театр - студию?

Пауза — выход найден: дать 15 актерам (главным образом, играющим основные роли в спектакле) стипендию в размере 20 р. в месяц, остальных же (человек 30!) зачислить во вновь учреждаемый институт «кандидатов в актеры театра - студии», конечно, без всякой зарплаты.

Второй случай. Миновав все подводные и надводные рифы, исходив десятки километров по кабинетам, одним словом, с трудом избежав все вышеописанные «варианты», спектакль театра - студии готов, оформление, после длительных изысканий средств, сделано из «внутренних ресурсов». Назначается общественный просмотр, рассылаются приглашения. Долгожданный спектакль театра - студии собирает полный зал народа — яблоку некуда упасть. Гаснет свет, занавес раздвигается, актеры выходят на сцену, декорация «художественно» поворачивается вокруг своей оси, вдруг... подозрительный треск и остановка — заело. Занавес закрывается, установка проверяется: «Ничего, пойдет». Опять гаснет свет, опять дают занавес, опять актеры выходят на сцену, опять «художественный поворот», и раздается оглушительный треск: стержень всей монтировки — ось вращающейся сцены — лопнула. Занавес опускается, мучительная пауза, в зрительном зале сдержанные смешки.

Дирекция собственноручно пытается исправить «недочет» и поворачивать вручную. Пауза длится минут 30; опять колыхнется занавес, пропускающая на просцениум человека: «По техническим условиям спектакль отменяется». Зрительный зал грохочет хохотом (сочувствуют немногочисленные папы - мамы), затем быстро пустеет. Загримированные актеры, у каждого из которых «внутри что - то оборвалось», растирая по лицу грим, смешанный со слезами, плотным колючим окружают сломавшуюся ось, которую деловито исследуют специалисты. Заключение экспертизы: «Чорт знает что! Железо - то действительно гнилое, какой же это «внутренний ресурс» — это утиль!»

Вот что писала об этом событии «Вечерняя Красная газета»:

«Назначенная на вчера долгожданная премьера «Ревизора» в студии акдрамы (б. зал Павловой на Троицкой) была сорвана. Два раза начинался спектакль, но так и не смог начаться. Дело в том, что по режиссерскому замыслу действие «Ревизора» должно происходить на вращающемся диске (как говорят, для сценической динамики и быстроты перемен), который отлично вращался без исполнителей, но отказывался сдвинуться с места, как только на нем располагались актеры. Собравшейся многочисленной

публике было продемонстрировано вращение диска, изображавшего дом городничего, а затем, после антракта, было сообщено об отмене спектакля «по техническим причинам». Редкий срыв представления!»

И сколько было таких «случаев из жизни», таких скверных анекдотов!

Менее всего интересно искать сейчас виновных и на этом успокоиться (хотя, конечно, таковые были, и все «объективные условия», на которые так любили ссылаться, в конечном итоге, имели свое имя, отчество и фамилию). Гораздо полезнее будет постараться проанализировать причины, почему же, все - таки, в пресловутой вековой системе актеатров молодежный коллектив «Театр - студия акдрамы» вел «призрачное полу-существование» (Радлов, «Жизнь искусства», 1927, № 32).

Первая, основная, я бы сказала ведущая, причина — сама система, как таковая. Сложившаяся и окрепшая на благоприятной для нее почве царской России, как одно из многочисленных слагаемых министерства императорского двора,— после Октября она попыталась самоутвердиться как государство в государстве, снисходительно разрешая советской власти существовать за ее стенами, даже, пожалуй, «постольку поскольку» признавая новых хозяев,

но при непременном условии невмешательства в свои внутренние дела.

Громоздкая и скрипевшая на своем деревянном ходу, правда, снаружи обильно вызолоченном, даже при породившем ее режиме, она после революции звучала просто чудовищным анахронизмом, тем не менее, просуществовала первые годы революции, катясь по закону инерции, пока, наконец, не назрели те могучие факторы, которые спокойно и властно заняли крепости «чистого» искусства, спустили его с «высот» на землю, где место было определено бесконечно простыми по форме, и бесконечно глубокими по содержанию словами: «искусство есть часть общепролетарского дела».

Но в те дни, о которых идет речь, «система» еще варилась в собственном соку, представляя собой характернейший экспонат централизованного бюрократического тупика, где каждый — начальство, но никто ни за что не отвечает.

Вот как характеризовала эту «систему» «Ленинградская правда» в статье «Театры без лица» (8 июня, 1928 г., № 131).

«В чем горе актеатров? В том, что наряду со значительным сдвигом репертуара в сторону современности и улучшения художественного качества постановок («Бронепоезд», «Рельсы гудят», «Борис Годунов», «Снегурочка» и др.),

над театрами все еще низко витает двуглавый орел бывших императорских театров.

Старые реакционные театральные традиции душат в советских актерах общественность и общественников. Старые императорские формы управления театрами (централизация) душат живое дело, способное вытащить театры из бюрократического болота, в котором они глубоко завязли.

Дирекция за эти формы держится крепко — децентрализация актеатров, — сказал в своем докладе директор актеатров, — противоестественна их природе, их традиционному построению.

Работники театра говорят совсем другое:

— Наши театры обезличены. Они не ответственны за отрицательные и положительные стороны работы. У руководителей театров должна быть своя твердая организационная воля, а по существу мы имеем старый бюрократический аппарат, проводящий директивы сверху.

— Самое скверное в актеатрах — отсутствие хозяина, только один директор за что-то отвечает; а остальные администраторы — безответственные лица. Чтобы купить метлу требуется разрешение дирекции.

— Пока живая мысль артиста добирается по централизованной лесенке в кабинет дирекции актеатров, она обрастает толстой корой бюрокра-

тизма безответственных административных сошек.

«Система» страшна своей способностью затягивать и отравлять всякий живой организм, входящий с ней в соприкосновение: незаметно, умело, используя вековечное обаяние театра, она, как малярия, проникает в кровь человека, и безразлично, пусть он явится ее орудием, облеченным всей полнотой власти, либо тем кроликом, над которым производят эксперименты — его неизменно в назначенные часы трясет, разум мутится и он делает тысячи вещей, очевидная бессмысленность которых открывается, стоит только ему выздороветь.

Опора «системы» — индивидуальность. Это, как известно, понятие растяжимое, существующее от века, в разные эпохи получающее различное толкование, и над разрешением которого издавна билась человеческая мысль. Все сходилось на том, что для расцвета индивидуальности требуется благоприятная почва, определенные условия — весь вопрос в том, какие же именно?

И бочка Диогена, и келья средневекового монастыря, и бой под стенами Бастилии, и подполье, и каторга — все почвы, все условия. И разве каждый прожитый нашим Союзом день не есть борьба за создание новых условий для роста, углубления и расцвета личности в коллек-

тиве; и разве можем мы, живущие в эпоху, когда вчерашняя баба, задавленная непосильным трудом, беспросветной нуждой, всем «идиотизмом деревенской жизни», становится сегодняшней колхозницей, прыгающей с парашютом, ставящей мировые рекорды в области науки и техники и управляющейся с огромным хозяйством страны с большей легкостью, чем она же вчера управлялась со своими печами, ухватами и полудюжиной битых горшков,— разве можем мы при самом пылком воображении представить себе те краски, те масштабы, те «скачки», подготавливаемые новыми предлагаемыми обстоятельствами, которые ожидают личность в условиях, которых еще не видел мир.

Возвращаюсь к моменту создания театра - студии. По первоначальному проекту он должен был вырасти из окончившей в 1924 году группы Л. С. Вивьена, пополняясь в дальнейшем оканчивающими учебную студию. Приняли нас 12 человек. Одновременно с нами приняли в акдраму учеников Вивьена, окончивших ИСИ¹, с условием, что они будут числиться в акдраме, а работать в театре - студии. До сих пор действие развивалось почти нормально и принцип единой школы не был нарушен. Далее дело пошло хуже:

¹ Институт сценических искусств.

ведь, одновременно с нами окончили еще давыдовцы, карповцы, арбатовцы и т. д. — куда направить их? Ведь, расстаться «жалко»? В акдраму принимают несколько человек. Большую же часть, с которыми хоть и жаль расстаться, но и платить не охота — в театр - студию. Пусть с первых шагов будет нарушен принцип единообразия школы, зато акдрама получает возможность делать просто фантастические по количеству людей массовки. Но этого мало: проходит год, выпускается последний курс школы русской драмы — большинство принимают к нам; приходит новый режиссер — он приводит с собой своих учеников. Хаос достигает необычайных размеров. Но театр - студия, если вспомним «Положение», не только оранжерея, где «в условиях наиболее благоприятствующих для усвоения новой техники и приближения к требованиям современного репертуара» воспитывается смена Гатедра, но это и лаборатория для производства режиссерских опытов. Двери лаборатории широко открываются для всех режиссеров акдрамы, а таковых в то время насчитывалось человек 10, да, кроме них, есть еще и актеры, желающие попробовать себя на режиссерском поприще. А где же лучше начинать, как не в лаборатории! В театре - студии и для театра - студии работали в области режиссерского творчества 9 человек

(а может быть я еще и не всех вспомнила). Действительно, «система» создала новый организм по образу и подобию своему, подчиненный тем же законам взаимоотношения, что господствовали и в ней самой, без всякого юмора называя «благоприятствующими условиями» воспитания советских актеров тот клубок антагонизмов, в которых запутывался каждый из «индивидов», имевших счастье попасть в студийный театр.

Самым порочным явлением нашего «воспитания» было повседневное, висевшее над нами неизбежным роком, разлагающее нас своей неотвратимой последовательностью, выхватывание отдельных лиц из нашей среды и «обработка» их в духе «системы»: «Ты выделился среди остальных, ты талантливее других, ты обладаешь интересной индивидуальностью — решено тебя взять в театр» (т. е. в акдраму). И вот молодой человек, еще очень и очень неустановившийся, ставился лицом к лицу с проблемой: — осязаемое благополучие индивидуальной тропинки или рывины и ухабы коллективного пути.

«Система» подсказывала выбор. Оставшиеся очерчивались на избранного, пылали негодованием, произносили полные «революционного пафоса» монологи, а на завтра могли (а, может быть, даже тайно надеялись) оказаться в подобном же положении.

Можно отмахнуться и сказать: «Ну, и гнилая же была молодежь!» Но опыт Беломорстроя подсказывает, что причину надо искать не в качестве человеческого материала, а в условиях, которые воспитывают этот материал.

Казалось бы, что в подобных обстоятельствах творческий провал театра - студии заранее предопределен, а, между тем, вот какими словами отмечалась работа театра в прессе: «Акдрама дала ряд более или менее удачных постановок пьес современной драматургии... Гораздо хуже обстояло дело с линией классиков. Здесь акдрама оказалась не всегда на высоте... Реванш дает зато студия акдрамы, «Ода Нобунага» — лучшая в драме работа Радлова, показывает, что не только в Москве могут давать в полном смысле слова «сделанные», выверенные постановки. Спектакль этот получил исключительно благоприятную оценку прессы. Значение и удельный вес его в сезоне умалется, к сожалению, тем, что по актерскому исполнению он, конечно, был еще не зрел и в этом смысле академически - образцовым не может быть признан. «Ревизор» в постановке Петрова получил полное признание у зрителей рабочей окраины, куда во второй половине сезона начала выезжать студия на гастроли. Самый этот факт имеет громадное принципиальное значение. Дирекция академических театров

начинает от слов переходить к делу». («Рабочий и театр», 1927, № 26, «Итоги сезона 1926 — 27 г.»).

«Зато в театре - студии, существующей при акдраме, выросли две постановки, заслуживающие внимания, как опыт серьезной работы в плане нового театра: это «Ода Нобунага» в постановке С. Э. Радлова и «Ревизор» в постановке Н. В. Петрова. Но характерно, что наиболее резкие возражения против последней работы шли именно из академических кругов, наиболее близких театру. Когда именно приобретенное в студийной работе окажет свое влияние на основной состав академического театра драмы — предположить трудно. Но во всяком случае здесь открывается возможность, которую следует всячески дорожить». («Жизнь искусства», 1927, № 26, «Итоги театрального сезона»).

В задачу данной статьи не входит разбор творческих вопросов, связанных со спектаклями театра - студии. Несмотря на небольшое количество постановок (всего шесть пьес за четыре года), уже из приведенных отзывов видно, какое большое значение придавалось общественностью творческому развитию молодежного театра в связи с общим развитием акдрамы. Кроме того, в коротких словах не опишешь того замечательного творческого увлечения и режиссера

спектакля, и художника, и композитора, и каждого актера, занятого и даже не занятого, которым неизменно отличались все наши работы. И чем прекраснее были переживаемые короткие моменты творческой радости преодоления поставленных перед нами задач, тем больше негодования и озлобления вызывали препятствия нетворческого порядка.

Еще мне хочется остановиться на одном спектакле театра - студии — на «Соломенной шляпке» Лабиша. Спектакль этот попал в самый разгар борьбы «старого» и «нового» на театре, о которой будет сказано в дальнейшем, на конец четвертого года нашего существования. К этому времени окончил учебную студию первый выпуск и был влит в театр - студию. В течение всего года длилась борьба между нами и вновь принятыми, борьба беспринципная и глупая (о которой и те и другие сейчас, вероятно, вспоминают без особой гордости!). Поднять «Соломенную шляпку» мы (старики) одни не могли, не хватало народа. В самый критический момент «молодые» отделяются и организуют самостоятельный театр. Что делать? Нам на помощь приходят ученики студии (по классу Петрова, который был постановщиком «Соломенной шляпки») — начинаем лихорадочно работать. Связанные сроком постановки, непрерывно от-

влекаясь от работы различными заседаниями, обследованиями и комиссиями, впервые столкнувшиеся с материалом, требующим большой легкости, гибкости, вообще актерской техники, лишенные возможности укрываться за режиссерски - постановочными, декоративными или иными проблемами, а главное великолепно отдавая себе отчет, что качество спектакля решит судьбу театра — мы играем веселый французский водевиль, получив накануне официальное уведомление, что театр - студия «категорически закрыт». Вот отзыв «Жизни искусства» об этом спектакле (1928, № 23).

Затравленная молодежь

Когда веселый, искренний и звонкий смех аккомпанировал молодым актерам, так мастерски передававшим текст старинной «Соломенной шляпки», никаким безрадостным мыслям, казалось бы, не было места. Бодрый и легкий спектакль. Даровитая и темпераментная молодежь, единым фронтом бьющая и крушащая недоверчивость «профессионалов». А между тем она плясала, пела, веселилась — эта молодежь — на своих собственных похоронах, зная, что вот эту «Соломенную шляпку», с таким трудом доведенную до просмотра, она играет в первый и последний раз. Театр - студия нужен

акдраме, актерам и зрителю. Закрытие его недопустимо. Вопрос о нем, во что бы то ни стало, следует поставить на повестку самого широкого общественного обсуждения».

Еще несколько слов о «месте действия». «Системе» свойственен широкий размах: раз новое дело — нужно новое помещение; и вот под учебную студию и театр - студию снимается огромное помещение — Троицкая, 13, бывший зал Павловой. Болезни школы русской драмы изжиты — можно разместиться, не стесняя друг друга, но... опять маленькая неувязка: помещение большое, но требует капитального ремонта, иначе студисты, вытенировавшая «ша» какого - нибудь бурного чардаша, могут провалиться на мирных жителей, живущих под классами, а актеры театра - студии в период читки за столом неожиданно получить нового партнера, явившегося из верхнего этажа без помощи дверей и лестницы. Конечно, отчего не сделать ремонт, сделать можно, только бы была «материальная база». Основное противоречие театра - студии вновь выступает на сцену: если это лабораторно - экспериментальная площадка акдрамы, то, открывая ее, не плохо было бы подумывать о включении ее бюджета в смету, а не уповать на вышеописанные «внутренние ресурсы»; если же это хозрасчетное предприятие, то не надо

брать помещения (да еще не годного!), пока не готова продукция, не надо срывать работу, выхватывая актеров театра-студии для спектаклей акдрамы, не надо делать... всего того, что делалось в расчете на то, что это лаборатория акдрамы. Казалось, из этого замкнутого круга выход найти трудно, но можно: при организации театра - студии и снятии помещения взяли администратора, прекрасного специалиста, большого знатока своего дела. Он был тем административным лицом, вернее буфером, который находился между нами и «системой». Положение его было поистине трагическое: «Театр - студия не оправдывает себя — примите меры», — заявляют сверху. Он отвечает: — «Но нет продукции». Действительно, один спектакль, сделанный в результате многомесячных усилий, оказался чересчур экспериментальным и не имел сбыта, другой («Иван Козырь и Татьяна Русских») взяли и перенесли на сцену Михайловского театра. «Эксплоатируйте помещение» — требует дирекция. Помещение начинают сдавать под любые театральные предприятия, и вот по всему городу пестрят афиши. Сверху — «Театр - студия акдрамы», снизу — идет целый ряд звонких слов, зазывных названий, фамилий «любимцев публики», одним словом понятий, стопроцентно исключающих понятие, написанное в

заголовке. Мало того, помещение сдают любому предприятию для проведения вечеров смычки (зачастую с крепкими напитками) — наутро в «лаборатории», где ищут новые формы и т. д., не продохнуть от пивного духа. Полные благородного негодования кидаемся мы на «виновника» такой профанации искусства — на администратора. Дело доходит до собрания: перекрестный огонь речей: дирекция упрекает его в бесхозяйственности, мы обвиняем в «допущении идеологических ошибок в руководстве молодежным коллективом». Мы не долго красовались в собственном помещении. Уже в сезоне 1926—27 года состоялся обратный переезд на улицу Росси (б. школа русской драмы). Наши две основные постановки «Ода Нобунага» и «Ревизор» шли утренниками в акдраме.

В следующем году нас передали для эксплуатации в БОРО (бюро обслуживания рабочих организаций) со специальным заданием обслужить рабочие площадки от имени акдрамы. Что может быть почетнее? Но опять «но»: оформление, масштабы спектаклей нашего небольшого репертуара (три пьесы) сделаны на Александринскую сцену, а обслуживаем ими мы самые мелкие клубные площадки. Но мы представляем от академических театров — отсюда следует невозможность снизить масштабы. И

вот в небольшой клуб выезжали: от 40 до 60 актеров, оркестр — человек 8 — 10, человек 12 плотников и бутафоров, 4 парикмахера, соответственное количество осветителей и костюмеров; привозились 2 фуры декораций и 10 — 12 корзин костюмов.

Мне на всю жизнь запомнился случай, когда мы приехали в описанном количестве и окружении играть японскую трагедию «Ода Нобунага» в клуб института им. Крупской. Спектакль был выпущен в 1927 г. С большой любовью, с большой затратой энергии, с большой творческой фантазией сделан и режиссером С. Э. Радловым, и художником А. В. Рыковым, и композитором Дешевовым, и всеми актерами. Над каждой мизансценой, над каждым движением, звуком, каждой деталью интереснейших костюмов работали долго и с увлечением. И вот этот спектакль играли на сцене размером 48 кв. метров, без каких-либо закулисных помещений. Не говоря уже о невозможности придерживаться установленных мизансцен, потребное по ходу действия количество живых людей, в полном вооружении — не помещалось на сцене, их двухметровые луки упирались в софиты, а когда герой трагедии необдуманно послал приближенного самурая в замок за пищалью, то он его так и не дождался, так как самурая, дабы его не было

видно, засунули в корзину из - под костюмов, затем впопыхах сверху навалили еще две корзины и в нужный момент пицаль подали просто из - за кулисы, а самурай был вынут из «замка» только в антракте.

Конечно, роскошное окружение длилось недолго, как - раз столько времени, сколько потребовалось для того, чтобы по всей инстанции докатились до самого главного кабинета две цифры: цифра стоимости «поднять занавес» вышеописанного спектакля и цифра полученной от клуба суммы. «Принцесская жизнь» была отменена, все обслуживающие цеха уместились в группу из четырех человек, но традиция масштабности осталась, декорации и корзины возились неизменно, хотя нам приходилось уже принять участие в переноске их с подводу и на подводу. А, главное, осталось совершенно непонятное убеждение, что успех спектакля зависит не столько от игры актеров, сколько от количества декораций, бутафории, реквизита и прочих аксессуаров, уместенных на сцене. Помню такой случай: я была помощником режиссера на спектакле «Елена Толпина». Приехали в клуб, который, несмотря на наш уже накопленный опыт в области размещения декораций на небольших, деликатно выражаясь, сценах, оказался из ряда вон выходящим. Но я не до-

пустила «снижения качества» и вся декорация первой картины, изображавшая городскую площадь, была установлена на место.

Вся беда заключалась в том, что оформление заняло все пространство сцены, не оставив ничего на долю «творческого цеха». Я не буду говорить о своих «муках творчества», о чудесах изобретательности нашего машиниста сцены, направленных на сглаживание противоречий между одушевленными и неодушевленными предметами на сцене, — скажу только, что после изгнания трех четвертей оформления спектакль удалось начать. Стенка дома, крылечко и фонарь «намекали» фантазии зрителя на место действия. Толпа, необходимая в первой картине, конечно, не помещалась на сцене, она сидела в уборных за сценой и по сигналу вопила истошным голосом, давая шумы города в момент смены властей. Только представители классовых прослоек при помощи помрежа и рабочих «выжимались» из этой толпы на игральную площадку и с посторонней помощью удалялись обратно за кулисы. Весь спектакль (14 картин!) шел в том же роде, но без единой вымарки и, что самое удивительное, с хорошим приемом переполненного зрительного зала. Сейчас мне смешно вспоминать эпизоды тех далеких дней, а тогда мы плакали — оно и понятно. Ведь, в

каждом из нас происходил мучительный процесс ломки старых затверженных формул, разбившихся о «конкретную действительность», к которой мы, при всей своей «академичности», оказались неподготовленными.

Последний описанный эпизод относится к «предпоследнему этапу нашего шествия» по клубным площадкам Ленинграда. Последние минуты наши характеризовались сведением всего техперсонала к одному человеку, к бойкому выполнению всех осветительских, плотницких, парикмахерских и костюмерных работ по принципу самообслуживания. Был даже случай, когда мы исполнили обязанности фуры и лошадей, гордо перенеся декорации, костюмы, вообще весь спектакль на себе из клуба им. Калинина (Чернышева площадь) на склад (улица Росси). Правда, это недалеко, всего квартал и не так уж тяжело, но эпизод любопытен, как вторая крайность начальных масштабов нашего дела.

На фоне трудных четырех лет театра - студии, к сожалению, пришедшихся на лучший период жизни человека — нашу молодость, два явления вспоминаются с большой теплотой и благодарностью.

Первая большая благодарность — режиссерам, работавшим с нами. Нужно правду сказать,

театр - студия акдрамы был поразительно неудобной лабораторией для их творческих экспериментов, тем не менее, они тратили бесконечное количество времени, энтузиазма, прекраснейшей творческой фантазии на осуществление наших спектаклей, да еще терпели от нас самую черную неблагодарность, когда мы, окончательно запутавшись в «коллизиях системы», как лошади с завязанными глазами, кидались на них же, обвиняя их в тех превратностях судьбы, в тех палочных ударах, какими нас щедро одаривала сверху все та же «система».

Им мы обязаны своим творческим актерским ростом, пополнением знаний в области театра и повышением общего культурного уровня. А, главное, в работе с ними мы пережили те замечательные минуты творческого подъема, ради которых стоило терпеть длящиеся часами невзгоды.

Вторую благодарность труднее сформулировать.

Кажется, на втором году нашего существования для традиционного кабара в годовщину студии была написана песенка на мотив «Кирпичиков». И вот, обычно в самые затруднительные моменты нашей жизни, когда перед нами в 1001 раз вставал вопрос «что делать?» и,

полные мрака и отчаяния, мы, подпирая двумя руками голову (отягченная бесконечными, невыполнимыми планами, она отказывалась держаться обычным способом), на минуту замолкали, кто -нибудь тихонько начинал петь эту песенку.

Конечно, ни слова, ни мелодия не содержали в себе никакого боевого призыва, но «мрак» прояснялся, головы начинали самостоятельно утверждаться на позвонках и кто -нибудь выражал общую мысль развязными словами: «В таких ли переделках бывали, ничего выбьемся». Действительно, опыт «переделок» был громадный, но накаплился и жизненный опыт борьбы, и с ним росла уверенность в возможность «выбиться» общим совместным усилием.

Вот этот накопленный жизненный опыт, этот оптимизм борьбы, это ощущение силы, возрастающей в несколько раз от близости товарищей, идущих рядом со мной к общей цели — это и есть то ценное, что мы вынесли из этих четырех лет школы жизни.

Переворачивая страницу театра - студии и начиная описание следующего отрезка пути, падающего на эпоху подлинной советизации госдрамы, я ни на минуту не закрываю глаза на все возражения, какие вызовут у многих не столько факты действительности, сколько моя

попытка объяснения причин, эти факты породивших. Я не теоретик театра, я не умею подкреплять свои доводы историческими материалами, я просто описываю события тех недавних и в то же время далеких дней так, как они запечатлелись в моем сознании, сознании участника и непосредственного свидетеля.

Потребовались годы, чтобы новое социальное содержание смело и вдребезги разбило существовавшую по инерции мертвую форму.

Начало описываемых событий — школа — падает на то время, когда революционный пролетариат бился на гражданских фронтах и победоносно освобождал территорию Союза от «бывших хозяев» и «непрошенных гостей».

Годы театра - студии падают на период НЭП'а и восстановительный период. С первых дней своего существования советская власть с исключительным вниманием и заботой отнеслась к сохранению тех подлинно академических ценностей, какие представлял собой творческий состав б. императорских театров. До поры до времени восстановление вымарок царской цензуры в текущем репертуаре и постановки «Вильгельма Телля» и «Заговора Фиеско» считались достаточным откликом театра на происходящие за его стенами события. Но, закончив восстановление разрушенного империалистической

и гражданской войнами хозяйства, полный пафоса и героики битв и побед, одержанных как на военных, так и на хозяйственных фронтах, новый хозяин — пролетариат — уже не удовлетворялся тем, что ему показывал театр. Мещанские трагедии и протесты буржуазно - демократической интеллигенции не устраивали тех, кто требовал от театра показа и раскрытия явлений той новой жизни, за которую они проливали кровь в боях, которую они, камень за камень, строили своими собственными руками.

В сезон 1925 - 26 г. (второй год театра - студии!) была поставлена в госдраме пьеса А. В. Луначарского «Яд». Вот с этого момента можно считать, что в мирно текущие дни театра вошел новый мощный фактор — советская драматургия. Пусть еще пьеса была не достаточно полноценная, но именно начиная с нее определился социальный заказ рабочего зрителя: она прошла 44 раза за сезон — по тому времени неслыханное число раз. В следующем сезоне 1926 - 27 г. (третий год театра - студии!) советская пьеса начинает играть решающую роль в репертуаре: «Конец Криворыльска», «Виринея», «Штиль» набивают битком зрительный зал госдрамы, подозрительно пустеющий в дни спектаклей старого репертуара. Это было время, когда, по меткому замечанию одного критика, «клас-

совая пьеса стала кассовой пьесой». Нельзя сказать, что советская драматургия вошла в театр сквозь гостеприимно распахнутые для нее двери. Правда, зритель высказался «за», бурей аплодисментов приветствуя победу и утверждение новой жизни, раскрывающейся перед его глазами в советской пьесе и коротким словом «аншлаг» воздействуя на экономический базис театра; пусть пресса и общественность радостно приветствовали «первых ласточек», но... «система», опираясь на «священные традиции», всколыхнулась в благородном негодовании и, учуя в новоприбывшей своего смертельного врага, — решила сопротивляться. Конечно, нельзя думать, что названные «традиции» гнездились только в энном количестве бывших чиновников императорского двора, ожидавших в укромных уголках дирекции очередной чистки аппарата или только в толще изумительных россиевских стен или в складках каратыгинских и савинских костюмов, — нет, в большей или меньшей степени, осознанно или бессознательно, но ими был заражен каждый живой человек, так или иначе причастный «системе».

И вот по театру пошли разговоры: «Мы, конечно, за советскую тематику на театре, но... нельзя не пожалеть, что низкий уровень, на

котором — пока — что — находится советская драматургия, заставляет предпочитать образцы классических пьес; нельзя же показывать рабочему зрителю со сцены Государственного академического театра драмы (б. Александринского!) неполноценный спектакль» — говорили «идеологи». «Мастерство актера падает на плохой драматургии. Такие «столпы», как Щепкин, Ермолова, Давыдов, Савина выросли на классике. На таких же пьесах, как (следовало несколько названий советских пьес), актер измельчает; нет, куда уж!» — вздыхали старшие, а мы, молодежь, (нечего греха таить!) сочувственно поддакивали и присоединяли свои вздохи к общей печали о грядущих судьбах театра. Да и как было не грустить: из-за плохой драматургии нам не вырасти в Давыдовых, Савиных и т. д.

«Студия совершенно распустилась и держит себя за панибрата с актерами — это надо прекратить», — говорил председатель М. К., вывешивая объявление, запрещающее студистам «входить и пребывать» в актерском фойе.

«Раньше бывало какой мебелью обставляешь сцену, какие ковры, вазы, статуэтки — красота! И самому приятно, и для публики красиво, а теперь: пулеметы и ручные гранаты... Что их со сцены показывать, будто мы их в жизни не навиделись».

«Раньше, бывало, Мария Гавриловна за спектакль 5 — 6 платьев переменит и все шелковые, одно богаче другого, а сейчас «сюжетов» одеваем в линялые гимнастерки, кожанки и смазные сапоги. Как же актрисе у публики - то «пройти», — публика любит туалет».

И во всех этих вздохах о «былом», во всех печалованиях о грядущих судьбах театра, зачастую как - будто бы правильных — кто же будет спорить, что «Конец Криворыльского» хуже, чем «Горе от ума», или что материал образа «Бесприданницы» богаче, нежели материал образа Розы Бергман, или, что нельзя допускать панибратство студистов с актерами, и уж нет сомнения, что прекрасный туалет Савиной более способен «таскать» взор публики, нежели привязанная к поясу ручная граната, — но в корне - то всех этих, как - будто, безобидных и непреложных истин лежало все то же старое сознание, унаследованное от старого, перечеркнутого историей, общественного бытия. И если сейчас, на исходе второй пятилетки, перед всей партией в целом и каждым гражданином Союза в частности стоит основной задачей борьба с остатками капитализма в сознании, то в то время, о котором идет речь, это были еще далеко не «остатки», а бурный процесс мировоззренческого становления: ожесточен-

ной борьбы «старого» и «нового», столкнувшихся и раздиравших мучительными противоречиями сознание человека; процесс тем более сложный, что он происходил в сознании работника театра, призванного показывать и раскрывать явления жизни, участвуя этим в перестройке сознания тысяч зрителей, заполняющих ежедневно залы театров.

Борьба была длительной и упорной; она шла в театре и вокруг театра, внутри каждого цеха, каждой возрастной группировки, в глубине сознания каждого индивида в отдельности.

Она имела свои победы и поражения, взлеты и падения, обостряясь вокруг каждой новой пьесы советской тематики, вокруг каждого явления театра, будь то общее собрание, шефский спектакль, очередное закрытие или открытие театра - студии или экзаменационный спектакль учебной студии. Было бы глубоко ошибочно думать, что «старики» стояли за старое, а «молодые» за новое: и среди молодежи театра, театра - студии и учебной студии были хотя не убеленные сединами, но дряхлые своей косностью «старики» и «старухи», — а многие наши действительно старшие товарищи были куда моложе «молодежи» решительностью, новизной, настоящей хорошей молодостью убеж-

дений. Но, естественно, что избавиться от груза традиций, приобретенных за короткий промежуток, легче, чем от тех, что за долгие годы впитались в плоть и кровь человека и, конечно, в целом молодежь сыграла немаловажную роль в этот бурный период жизни театра. Своевременно, крепко и решительно советская общественность пришла на помощь театру. Она нанесла сокрушительный удар старым отсталым канонам и догмам «системы», помогая всем и каждому разобраться в явлениях и законах действительности, направляя и поддерживая всех, кто искренно осознал необходимость пересмотра старых позиций и действительно открыл глаза и уши для восприятия новой прекрасной жизни.

Случилось это, конечно, не в один день, а подготавливалось годами — и весь сезон 1927 — 1928 г. (последний год театра - студии, год особо острой борьбы в театре) был подготовкой и определенной расстановкой сил для предстоящего решительного шага. Бой разгорелся весной 1928 г., это было время, когда столбцы газет громили «твердыни академизма» и вопрос о перестройке и дальнейших путях госдрамы (и прочих академических театров Ленинграда) стоял на повестке дня. Вот что писала пресса об этих боях.

В недрах актеатров

(На заседании правления Облрабиса)

Восемь часов, упорных, деловых, взволнованных часов длилось это заседание. 24 оратора кровью сердца и напором общественного темперамента наполнили живым и горьким содержанием изящные колонки цифр, составлявших доклад. 24 выступления об одном и том же, — о том, как за колючей проволокой канцелярских заграждений, под массивной пятой бюрократического аппарата, трепещет и тускнет творческая инициатива, вянет и сходит на — нет живое дело. Да, «нельзя не отметить значительный сдвиг репертуара в сторону современности, улучшение качества постановок, некоторую налаженность хозяйственной стороны». Пленум облотдела Рабиса менее, всего намерен затушевывать достижения госактеатров Ленинграда. Но вместе с тем «нельзя не признать и ряд недостатков». Недостатков вопиющих и, по существу, решающих вопрос о сегодняшнем облике госактеатров.

— Внешне все, «как в хороших домах». По существу же старый бюрократический аппарат, чиновничий подход к работе, нетленные традиции императорских театров. Нет действительно ответственного руководства на местах. Нет и

твердой художественной линии. Безалаберность и кустарщина.

— Никто из нас не знает, кто, за что и когда отвечает. Права и обязанности не разграничены. За порядком «до ramпы» следит комендант, а за рампой — «мы только художники». Отвечает за деньги один, а расходуют средства другие. Поневоле тут разводишь бюрократизм, — расписываются сами хозработники.

— Самокритика в загоне. Достаточно войти в профсоюзную работу или выступить с резкой критикой дирекции, как тотчас же начинает «понижаться» квалификация и «протестанту» создается для работы такая обстановка, что он поневоле уйдет «по собственному желанию». Производственные совещания в академических условиях — одна фикция. Протоколы длительно блуждают по канцеляриям. Из 329 предложений производсовещаний за этот год ни одно не проведено в жизнь.

Нет бережного отношения ни к основным работникам, ни к смене, к молодежи. Представители театра - студии акдрамы, хореографического техникума и т. д. красноречиво описывают академические порядки.

— «Если до сих пор никто из нас не бросился с колосников, то только потому, что мы надеемся, что советская общественность не допустит про-

должения всех этих издевательств над молодежью».

Этим воплем подытожила все речи одна из выступавших представительниц смены...

А выводы суммируются в пространно и детально разработанной резолюции, принимаемой единогласно. Существующая система жесткой централизации управления актеатров изжила себя, мешает нормальному росту театров и правильному регулированию их деятельности — и т. д.» («Жизнь искусства», 1928, № 24).

Я не буду цитировать все бичующие «твердыни академизма» статьи и отчеты, какими пестрели газеты и журналы Ленинграда и Москвы весной 1928 г.

Приведу еще лишь анализ театра, данный на партийном совещании, обсуждавшем итоги сезона: «Если в былые времена старый Александринский театр имел свое дворянско - чиновничье лицо, которое свидетельствовало об известном соответствии между формой и тематикой, то сейчас театр этот лица не имеет и никакие группы нашей общественности не удовлетворяет. Акдрама — театр смешанной формы, разваливающийся на наших глазах. Внутренняя жизнь акдраматического театра характеризуется ожесточенными побоищами. Достаточно вспомнить попытку срыва постановки «Рельсы гудят»,

чтобы уяснить себе всю ненормальную атмосферу этого театра.

Просмотрев старые архивы императорских театров за 50 лет, приходишь к твердому убеждению, что никогда Александринский театр не переживал такого внутреннего упадка, который мы наблюдаем в настоящее время.

Однако, с нашей точки зрения, не следует особенно скорбеть по поводу развала Александринского театра. Наоборот даже. Этот факт говорит о том, что старая Александринка распадается окончательно, что в этом помещении сколачивается уже ядро, правда, маленькое, — Акдрамы будущего. Может быть, это будет продолжаться пару лет, но, во всяком случае, иными путями, как путями разрушения штамп старых императорских театров мы идти не можем» («Рабочий и театр», 1928, № 30).

Несмотря на свою молодость и скромное место, занимаемое в общей системе «аков», театр-студия в этот бурный момент был одним из тех объектов, вокруг которых особо сильно разгорались споры. В эту пору нас так часто закрывали и снова, под давлением общественности, открывали, что, начиная с машинистки, печатавшей приказы дирекции, и кончая председателем союза Рабис, никто с уверенностью не мог ответить на вопрос: существует театр - сту-

дия или нет? Действительно, курьер разносит актерам извещения, что они увольняются с работы за ликвидацией театра - студии, но прочитываем - то мы грозную бумажку, вернувшись с заседания театрального совета, где было аннулировано последнее постановление дирекции. Конечно, неприятно было раза 2 — 3 в неделю «быть под ударом», но... частые повторы одного и того же явления притупляют остроту впечатления. При встречах по утрам у нас происходил такой разговор: «Ну, как, сегодня открываемся или закрываемся?» — «Постой, вчера закрывались? Значит, сегодня открываемся». А, главное, для каждого из нас было ясно, что на очереди стоит вопрос не о существовании театра - студии, а вопрос о существовании «системы», и, несмотря на угрожающий текст приказов об увольнении, была уверенность, что мы благополучно переживем их авторов. Так и случилось: приехав из летнего отпуска (который все же мы провели на положении «уволенных»), мы нашли большие изменения в театре и, прежде всего, новое руководство как всеми академическими театрами в целом, так и госдрамы в частности. Директором последней был назначен Н. В. Петров.

Главный удар, нанесенный «системе», заключался в децентрализации театров, осуществлен-

ной в середине 1928 года. Каждый театр получил возможность самостоятельного существования, т. е. право вырабатывать свой репертуар, бороться за выполнение своего промфинплана, обязанность отвечать за качество и идеологическую направленность своей продукции, вообще отвечать за все, что делалось в его стенах. Госдрама получила право взять себе театр-студию, что и было сделано с начала сезона, театр - студия был переименован в филиал госдрамы и играл свои спектакли как в самом театре (утром и вечером), так и вне его, главным образом, в домах культуры. Очень трудно было раздобыть нам для филиала хорошую советскую пьесу — все лучшее обычно забирал театр: нам же обязательно хотелось отпраздновать новую жизнь именно новой пьесой. И несмотря на то, что в портфеле театра, оставшемся от старого руководства, было более чем пусто, нам отдали «Мятеж» Фурманова (предназначенный к постановке в театре). Мы великолепно осознавали всю ответственность стоявшей перед нами задачи: советская общественность вступилась и защитила молодежь госдрамы, нам создали новые прекрасные условия для работы — надо платить по векселям. Но, самое главное, мы держали экзамен на звание советского актера. Не красивыми словами на совещаниях,

а в своей творческой продукции должны мы были отразить, запечатлеть наше отношение к окружающей действительности и показать, есть ли в нас, помимо «индивидуальной одаренности», еще и новое актерское качество, воспитанное коллективом, пусть в самой зачаточной форме, но все же отличающее наши спектакли от обычных «крепко слаженных» спектаклей бывшего императорского театра. «Мятеж» готовился для выездов, горький опыт масштабных оформлений был учтен,— мы играли «в намеках на декорации». Шесть ширмочек, выкрашенных в «общий тон» Каракумской пустыни, не столько помогали, сколько не мешали играть. Не было никаких декоративных, световых, звуковых и прочих эффектов,— была героиня и пафос гражданской войны, которыми молодой коллектив средствами актерского мастерства должен был захватить зрительный зал.

Спектакль получил высокую оценку со стороны советской общественности и прессы.

«Премьера госдрамы «Мятеж» по роману Дмитрия Фурманова символически связывается с тремя фактами. Во - первых, в этом спектакле занят весь почти молодой состав госдрамы, вплоть до художников - декораторов, во - вторых, это первая премьера госдрамы, которая показывается прежде всего в домах куль-

туры и, в - третьих, это единственный из всех больших театров, приурочивший революционный спектакль к Октябрьским празднествам. Этими тремя знаменательными фактами госдрама как бы подчеркивает свой новый общественно - художественный курс...» («Вечерняя Красная газета», 8.XI, 1928, № 308).

«... Студия госдрамы (режиссер Н. В. Петров) поступила совершенно правильно, когда принялась строить свой спектакль как - раз на внимательной подаче живого человеческого материала пьесы и на выделении ее подлинно героических моментов. Таким образом, всемерно оживляя персонажей «Мятежа», заставляя их будить симпатии и антипатии зрительного зала и вовлекать публику в происходящие на сцене события, при наличии крепкого ансамбля исполнителей, — студии удалось создать спектакль праздничный и подъемный, достойно отмечающий Октябрьскую дату» (Н. Верховский, «Красная газета», 13.XI, 1928, № 263).

«Мятеж» С. Поливанова (по повести Фурманова), показанный филиалом акдрамы (молодежь быв. театра - студии) в Октябрьские дни, продемонстрировал не только талантливость академической смены, но и умение ее работать на современном материале и близость актерского молодняка к сегодняшним людям и дням...

... Молодые актеры вкладывают в образы героической девятки штабистов, помимо имеющегося мастерства, столько симпатии и искренности, что зрительный зал по - настоящему любит и Фурманова, и Вальку - красноармейку, и узбека Шегабутинова, вместе с ними переживает минуты ожидания смерти и радость освобождения.

Не менее положительных, колоритны и отрицательные фигуры.

Надо надеяться, что «Мятеж» займет прочное место не только в клубном, но и в основном репертуаре театра акдрамы» (Р.С., «Смена», 17.XI, 1928, № 267).

«Немного прошло времени — как произошла коренная ломка в политическом и художественном руководстве акдрамы, но один из наболевших вопросов разрешен, и в положительную сторону: студия, ныне переименованная в филиал акдрамы, начала жить не на задворках, как раньше, а полноценной жизнью.

А что этот филиал нужен для данного театра, необходим как воздух, как вода — чтобы из него выходила достойная смена уходящим старым ветеранам театра, об этом уже много писалось и говорилось по адресу бывших заправил. Что эта группа молодежи жизнеспособна и дает богатые ростки, об этом красноречиво говорит

их последняя постановка — «Мятеж» Фурманова в постановке Н. В. Петрова.

Эта премьера, удачно приуроченная к празднованию 11 - й годовщины Октября и показанная в Выборгском доме культуры и в стенах самого театра, доказала большой рост театрального молодняка как в области актерской техники, так и в эмоциональном выявлении исполняемых образов. Весь спектакль дышит энтузиазмом и юношеским запалом и колоссальным нервным напряжением.

Для убедительности следует прислушаться к голосу рабочего зрителя, оценившего спектакль («Мятеж» показан в Выборгском доме культуры после торжественного заседания, посвященного 11 - й годовщине Октябрьской революции), когда весь зал в один голос кричал: «Вот это здорово! Вот это сушая правда!» (Рабочее объединение, «Рабочий и театр», 1928, № 47).

«На основе драматического материала построен живой, увлекательный, захватывающий своей непосредственностью и горячностью спектакль, который идет под дружные аплодисменты зрителей, неоднократно прерывающие самый ход действия пьесы. Причина тому, несомненно, заключается в исполнении молодых актеров филиала госдрамы, блестяще выдержавших

испытание по части истолкования и подачи советской тематики.

Примечательно, что сама пьеса не давала повода для создания ярких актерских образов. В пьесе совершенно нет «героев». Роли не разбиты по амплуа, дающие возможность исполнителям проявить сноровку и умение в отведенных им профтеатральной традицией рамках. Благодаря этому в спектакле не оказалось особенно выделяющихся, явно акцентированных фигур. Действуют не «герои», а представители определенных социальных групп и прослоек, подчеркивающие и выделяющие именно групповые черты.

Задачей режиссера Н. В. Петрова и актеров явилось передать групповую психологию двух лагерей, ввести зрителя в атмосферу гражданской войны, в которой сталкивались бы не герои, не «сильные личности», а классы. Сценически выполнение этой задачи свелось к тщательной проработке принципов ансамбля, при которых театральное воздействие того или другого момента является результатом объединения индивидуальных усилий отдельных исполнителей, освещающих и дополняющих работу своих товарищей.

Такой принцип коллективизма актерской работы не исключает возможности наделения отдельных персонажей индивидуальными черточ-

ками, способствующими их запоминанию зрителем. Подобное выделение индивидов из коллектива по принципу типажа, индивидуального сценического поведения, жестов и интонаций помогает преодолению безличной массы и связанного с ней схематизма сценического изображения. В этом отношении спектакль «Мятеж» находится на высоте. Молодые актеры госдрамы сумели, не выпячиваясь на первый план, не вырываясь из своих «групп», создать ряд колоритных, запоминающихся фигур коммунистов и повстанцев, не прибегая к помощи старых актерских штампов.

Молодежь проявила большую чуткость к современной жизни, ее типам и формам, ее языку и фразеологии. Идеологически выдержанные речи и слова звучат в их устах горячо и убежденно, без тени фальши, и в этом секрет их впечатляющего воздействия на зрителей» (С. Мокульский, «Жизнь искусства», 1928, № 47).

Уже из приведенных рецензий видно, что точка зрения общественности на филиал госдрамы несколько изменилась, а именно его рассматривали не столько как экспериментально-лабораторную площадку, сколько как актерскую смену театра. Действительно, перед театром стояла огромной трудности задача перестройки на ходу такого сложнейшего организма, каким

являлась бывшая Александринка, и вряд ли целесообразно было в такой момент распылять свои силы и отпускать на сторону коллектив филиала, а с ним и большую часть молодежи, окончившей учебную студию и принятой в театр в качестве производственной мастерской. К этому времени в филиале нас осталось всего 10 человек из числа окончивших школу русской драмы плюс двое окончивших учебную студию первого выпуска и двое актеров, пришедших из других учебных заведений, итого 14 человек. Естественно, своими силами мы не могли обойтись и, начиная с постановки «Соломенной шляпки», вместе с нами работали ученики Н. В. Петрова (2 - й и 3 - й выпуски учебной студии). Дальнейшее существование филиала, в качестве самостоятельной единицы вне госдрамы, вызвало бы и уход из театра большой группы производственной мастерской, что и в производственной и в общественной жизни театра составило бы существенный пробел.

Чтобы закончить вопрос о филиале, нужно сказать, что оставшись в стенах госдрамы он (хотя и просуществовал до 1930 года и выпустил еще два самостоятельных спектакля) фактически после «Мятежа» шел по пути слияния с основной труппой театра, входя в прослойку, именуемую «молодежью госдрамы».

К этой группе принадлежали и актеры труппы (окончившие школы и принятые в театр после 17 года), и актеры филиала, и несколько выпускников студии акдрамы, после окончания принятые в театр и составлявшие производственную мастерскую. Объединенная общим названием «молодежь», прослойка эта была, конечно, очень разнохарактерна и разнообразна и по возрастному принципу (от 17 до 32 лет), и по своему профессиональному удельному весу (актеры с 10 - летним стажем и окончившие вчера студию), и по своим целеустремлениям (индивидуальная «карьер» или коллектив) и не может быть рассматриваема как нечто единое и монолитное. И, все же, нужно сказать, что в течение следующих четырех лет жизни театра, в тех громадных сдвигах, происшедших в нем, молодежь в целом сыграла свою крупную положительную роль, являясь наиболее подвижной, гибкой составной частью коллектива, особенно решительно и дружно отзываясь на все те мероприятия, какими общественность и руководство перестраивали театр.

Эпоха советизации госдрамы составляет слишком ответственный участок истории советского театра, чтобы я позволила себе в рамках данной статьи коснуться его даже с точки зрения непосредственного участника. Тут необходим пра-

вильный марксистский анализ, большая эрудиция и прекрасное знание театральных процессов. Поэтому я касаюсь реконструкции театра лишь поскольку на почве развернутой в этот момент в театре общественной жизни выросло одно явление, сыгравшее немаловажную роль в вопросе становления понятия коллектива среди молодежи театра.

Характернейшей чертой госдрамы данного периода была огромная активизация общественного самосознания всех работников, и причиной тому было построение всей жизни театра именно в этом направлении.

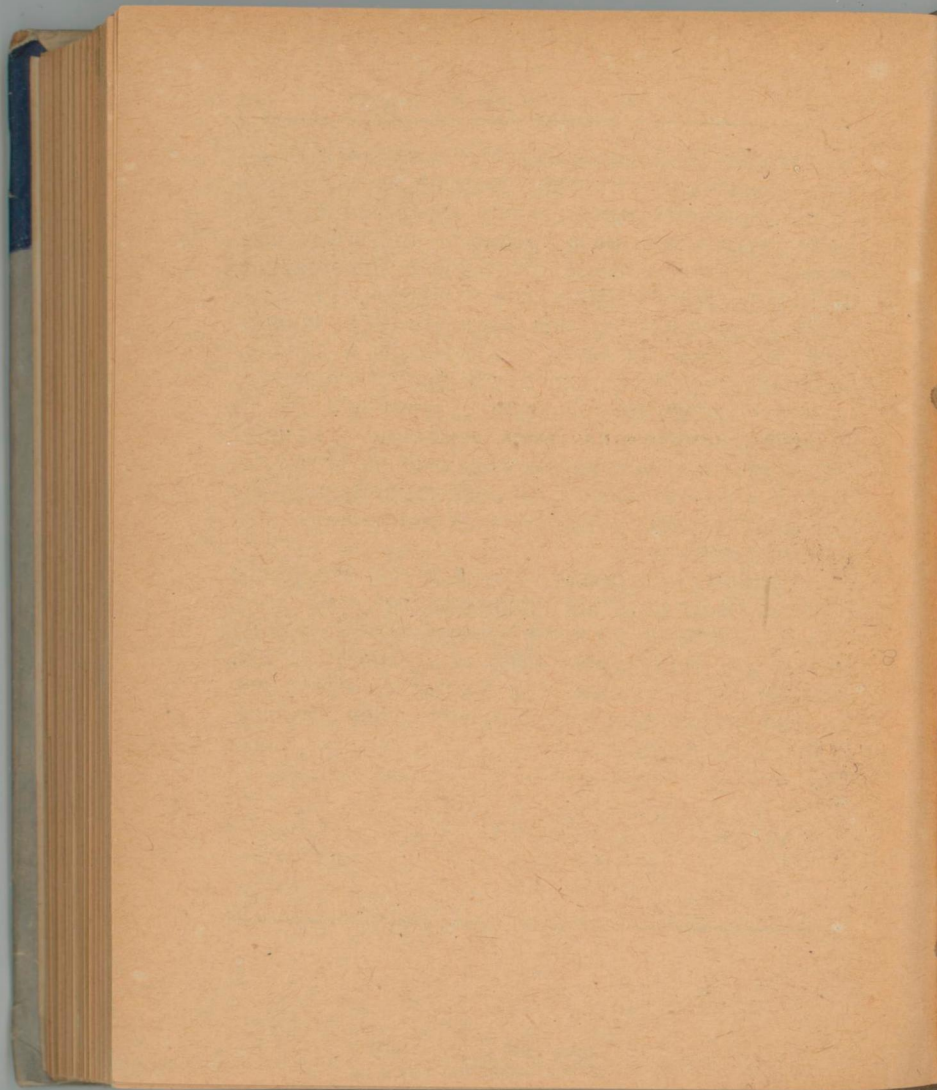
И в процессе работы над спектаклем искание формы объединения всего коллектива вокруг очередной постановки (бригада по спектаклю «Ярость»), и, возникшее по инициативе комсомольской молодежи, ударничество и соревнование, и развернутая шефская работа, и учеба, и участие в работе худполитсовета, и поездка в колхоз, и участие театра в политических кампаниях, когда «тихое обиталище муз» становилось боевым штабом проведения того или иного задания партии и правительства, в своей деятельности выплескиваясь далеко за пределы стен театра, и, наконец, поездки на новостройки — одним словом все то, что было глубоко чуждо «твердыням академизма» и в чем госдрама

этого периода сумела быть застрельщиком и образцом. Многие из этих мероприятий, вопреки всем «предсказаниям пессимистов», не только не привели театр к гибели, а крепко вошли в быт всех театров Союза и составляют сейчас неотъемлемую часть творческой жизни каждого советского театра; некоторые нужны были для первоначальной встряски, но затем изжили себя и отпали.

Полон глубокого значения факт, что театр, в эпоху разгрома «системы» (весной 1928 г.) «удостоившийся» названия «нетленные мощи», за период реконструкции три раза по конкурсу получал переходящее Красное знамя Ленинградского облрабиса и, наконец, получил его в «вечное владение».

«Первому ударному — в бой за искусство пролетариата» — было написано на нем.

Ответственное задание возглавлять госдраму в эпоху ее перестройки было поручено Н. В. Петрову — и за четыре года ленинградская общественность могла убедиться, что выбор был сделан ею правильно.



ПОПРАВКА

На стр. 67, строка 12 сверху, напечатано :
«дифференциального». Следует читать : «диффе-
ренциального».

18

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Предисловие	3
Засл. арт. <i>В. Подгорный</i> . Творческий путь . .	9
Проф. <i>В. М. Коган - Ясный</i> . Творчество и наука о человеке	55
<i>Т. Сукова</i> . Начало актерской жизни	85

