

# СОВЕТСКИЙ ТЕАТР

ОРГАН УПРАВЛЕНИЯ ТЕАТРАМИ  
НАРКОМПРОСА РСФСР И ЦК РАБИС  
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

АДРЕС РЕДАКЦИИ: Москва, Центр, улица 25  
Октября (б. Никольская), д. 4, помещение 28.  
Телефон 3-75-02. Прием от 13 до 15 час. Вы-  
ходные дни: 6, 12, 18, 24, 30 каждого месяца.

№ 11-12 год издания ПЕРВЫЙ 1935

## В Н О М Е Р Е:

Стр.

М. АРКАДЬЕВ. — Театральное образование . . . . .	1
<b>ПРОБЛЕМЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ</b>	
Нар. арт. республики С. М. Михозлс. Засл. арт. респуб- лики Е. С. Телешева. Засл. арт. республики С. В. Ги- ацинтова. Засл. арт. республики В. Я. Станицын. А. Н. Фурманова . . . . .	2
В. САХНОВСКИЙ. — Воспитание режиссера . . . . .	5
<b>КАК Я РАБОТАЮ НАД РОЛЬЮ</b>	
Засл. арт. республики Д. Н. Орлов. Арт. театра им. Вах- тангова И. М. Рапопорт. Арт. Малого театра С. Б. Ме- жинский . . . . .	7

## ЯЗЫК НА СЦЕНЕ

Нар. арт. республики В. И. Качалов. Нар. арт. республики А. Яблочкина. Нар. арт. республики Е. Лепковский . . . . .	10
С. ДУРЫЛИН. — «Враги» в МХАТ 1 . . . . .	11
В. БЛЮМ. — «Далекое» в театре им. Вахтангова . . . . .	13
Н. АЛЕКСАНДРОВ. — Театр социальной героики . . . . .	15
Е. ВАРВАЦИ. — Больше Большого . . . . .	15
Н. ОРУЖЕЙНИКОВ. — Калининский драматический театр . . . . .	16
В. ТИХОНОВИЧ. — Театр VII союзной . . . . .	17
С. ГЛАГОЛЬ. — Театр Северной Осетии . . . . .	18
Э. ГОРДОН. — Театр, поднявший целину . . . . .	19
В. ГОЛЬЦБЕРГ. — Уральские театры . . . . .	20
Э. БЕСКИН. — Драма толстовского ухода . . . . .	22
А. ПАШКОВСКИЙ. — Боевые вопросы профработы . . . . .	25
Театральная Москва . . . . .	26
Театральный Ленинград . . . . .	27
По Советской стране . . . . .	28
М. ВЛАДИМИРОВ. — Театральный сезон на периферии . . . . .	28
Театр в колхозе . . . . .	30
А. НИКОЛАЕВ. — Пензенские «театроведы» . . . . .	32
Театры в текущем сезоне . . . . .	33

## ФОТОВКЛАДКИ:

Ростовский театр.  
Мастера ростовского театра.  
Б. В. Щукин.

УТ НАРКОМПРОСА  
ОГИЗ—ИЗОГИЗ

# „ВРАГИ“ В МХАТ I

С. ДУРЫЛИН

Кусок действительности, захваченный пьесой Горького, тесен: убийство рабочим директора-хозяина завода в ответ на объявленный им локаут. Но в том-то и заключена познавательная-театральная ценность пьесы Горького, что с выбранной им драматургической точки расстилается широкий социальный горизонт — от подступов к революции 1905 г. вплоть до наших дней.

Пьеса сама диктует свой режиссерский план: зритель, поставленный на историческую точку пьесы — преддверие революции 1905 года, должен быть захвачен широтой расстилающегося перед нами социального горизонта. Он должен отчетливо видеть все его важнейшие точки. Он должен задыхаться чистым воздухом пролетарской борьбы — от первых стычек одного из отрядов ее авангарда (сюжет «Врагов») до ее великой победы (наши дни).

Режиссеры спектакля «Врагов» в МХАТе (Вл. И. Немирович-Данченко и М. Н. Кедров) мудро следуют в своей работе заповеди, забываемой большинством режиссерского цеха: режиссер необходим спектаклю как воздух, но, как воздух же, он должен быть незаметен, не сгущаясь до красивого, но обманчивого тумана, извращающего облики и пропорции вещей. Постановщики «Врагов» — в шапке-невидимке; зато — с прекрасной ясностью обнаружена ими творческая воля Горького. Слово Горького в спектакле полнозвучно: в него, как в почерк, всегда включено живое лицо. Задача скупых и простых мизансцен — донести до зрителя слово Горького так, чтобы через слово зритель воспринимал образ, через образ — видел действие, хотя бы его не было на сцене. Пусть люди на сцене «только говорят», — но так говорить, как дают им вместе с Горьким говорить Немирович-Данченко и Кедров, значит расписываться собственноручно в своем характере, в своем классовом устремлении и действовании. Другими словами, это значит жить на сцене. Шапка-невидимка — только на режиссере (впрочем, нет: она — и на художнике — В. В. Дмитриеве: его скупое и емкое оформление не заслоняет актерского образа и не глушит слова), — но ее нет на актере: герои «Врагов» воплощены в яркие и вместе простые, а оттого особенно четкие, образы: у каждого есть собственный пульс, свой особый жизненный вздох и выдох. И вместе с тем у каждого из стана «врагов» есть свое классовое дыхание. Оно ничем не подчеркнуто, но оно чувствуется во всем своем напряжении. Завод на сцене почти не показан: он только маячит грязным продымленным силуэтом с трубой, кажущейся тюремной вышкой: но его дыхание все время чувствуется на сцене. И чем скупее слова, чем сдержаннее движения у рабочих, появляющихся на подмостках, тем сильнее доходит до зрителя это могучее дыхание пробуждающегося класса.

Контраст двух групп «врагов» достигается не их внешней режиссерской раскраской, а противоположностью их музыкального построения. «Но почему они так просто... так просто говорят, просто смотрят и страдают? почему в них нет страсти? нет героизма? — Они спокойно верят в свою правду». Вот музыкальный ключ к построению «рабочих» в этом строгом и простом спектакле. «Мне ваша жизнь кажется любительским спектаклем. Роли распределены скверно, талантов нет, все играют отвратительно. Мы порчим пьесу. Однажды прогонят нас со сцены». — Вот — ключ к построению противоположного, капиталистического лагеря. Пьеса — напряженный диалог между этими двумя действующими лицами.

Смертельно раненого Михаила Скроботова положили в глубоком садовом кресле.

Михаил (устало). Оставьте меня... положите...  
Николай. Ты видел, кто стрелял?



Народный артист республики В. И. КАЧАЛОВ — Захар Бардин. Нар. арт. республики О. Л. КНИППЕР-ЧЕХОВА — Полина.

Михаил. Я устал... О, я устал...  
Николай (настойчиво). Ты заметил, кто стрелял?

Михаил. Мне больно... Какой-то рыжий... положите меня... какой-то рыжий...

Михаил Скроботов сейчас умрет. Но это — не сцена смерти: сыпать здесь «умирание» значило бы вырвать целое звено из драмы Горького, разорвать ее сюжетную и идейную цепь. Это — сцена политического следствия, это — снятие первого допроса с важнейшего свидетеля, и она тем страшнее, что допрос вбирает в себя самое умирание: умирающий (М. И. Прудкин) переборол в себе умирающего, чтобы превратиться на четверть секунды в отвечающего прокурору (Н. П. Хмелев). Что страшней: этот прокурор, давящий в себе брата, чтобы предаться сыску, или этот полумертвец, покорно подчиняющийся этому сыску? Допрос продолжится уже по воле допрашиваемого мертвеца:

«А! Теперь все равно...» — выдавливая он из себя последние слова, — «у него (у убийцы) зеленые глаза...» Это уже не только страшно, это омерзительно — и старый рабочий Левшин вступает в эту сцену:

— Вы бы не тревожили его в такую минуту! — говорит он прокурору. Это — человеческая попытка прекратить полицейское бесстыдство перед лицом смерти, это — жалость к умирающему, портящему себе «такую минуту»; но это — и нечто другое: А. Н. Грибов, играющий Левшина, вкладывает в свои слова еще и заботу о братьях по классу: а вдруг умирающий назовет стрелявшего в него рабочего по имени или вспомнит какую-нибудь подробность, которая сделает ясным, кто убил?

Николай Скроботов обрывает Левшина: «Молчать!» — и в этом окрике не только кипит злость на вмешательство человека в дело прокурора, но и лютует злобная досада на умного врага, парализующего важный ход противника.

Последний стон Михаила: «Не кричи... Мне больно... Дайте же отдохнуть». И на этот уже человеческий стон откликается по-человечески только один Левшин: «Отдохните, Михаил Васильевич, ничего!.. Из-за копейки пропадем»...

Бешеный окрик Николая: «Урядник!.. Попросите удалиться всех лиц!».

Лишним оказывается единственный человек, затерявшийся среди официальных и неофициальных полицейских!

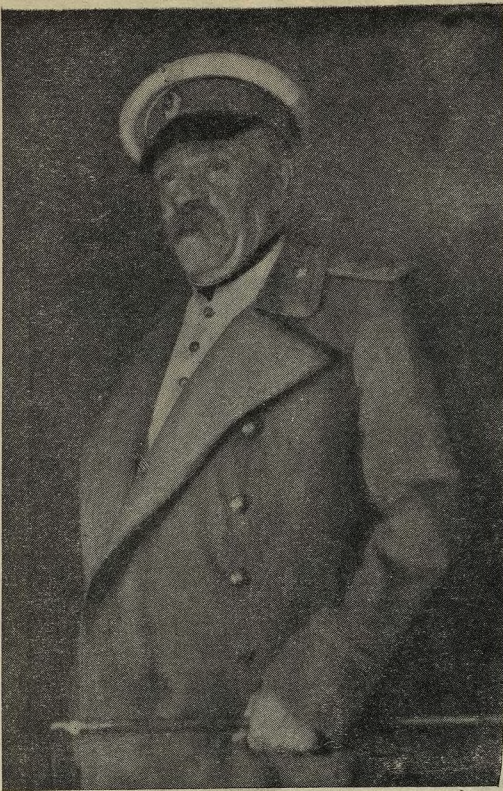
Громадного захвата, великого смысла сцена!

Из подобных драматических звеньев составляется вся цепь спектакля.

Центральное актерское звено спектакля — несомненно В. И. Качалов — Захар Бардин. Он дает образ исключительной емкости и выразительности. С первого слова и жеста он почти вбирает вас в себя. Сначала его Бардин почти пленяет вас своим почти чеховским уютом: какая наследственная (сто лет культурной истории!) мягкость, какая окультуренная доброта! Подслеповатая наивность, барская (вспомните Гаева!) беспомощность (не умеет хорошенько очки протереть, не способен удержать куска сыра на вилке!) — только в помощь нашему доверию: «добрые» — от Обломова до Гаева — всегда нерешительны, слабы, наивны, неумелы; «злые» — от Собакевича до какого-нибудь буржуазного X — решительны, умелы, опытные и т. д. и т. д.

В самом голосе Бардина-Качалова есть какая-то липкая уверчивость (пушкинское слово): скажет несколько слов — точно лаврово-вишневых капель накапает вам в душу: хоть кого успокоит. Насилие над рабочими? Скверное ремесло капиталиста? Но посмотрите, как в его руках дрожат часы, как растягивает он минуты, чтобы замедлить согласием на закрытие завода, смотрите, как протирает он упорно очки, чтобы увидеть «все высокое, все прекрасное», а не необходимость пустить рабочих по миру, посмотрите на все это — ну, как же не поверить, что он в душе — «ужасный либерал», что он — «добр, мягок, как сладкий сироп»!

Поверили. Совершенно поверили. И пожалели, как ему «трудно» с его «мирным обновлением» среди таких неумных блюстителей жандармского закона, как прокурор, среди таких беспокройных элементов, как Синцовы и их компания. Поверили и пожалели, «вошли в его положение» — и вдруг оказывается, что по паспорту либеральнейшего Обломова проживает кто-то другой. Пол-слова; четверть жеста; брезгливые подергивания верхней губой; влая вспышка спички в левом зрачке; серая пыльца двух-трех слов, которую он осыпает милую и честную Надю;



Народный артист республики  
М. М. ТАРХАНОВ в роли генерала Печенегова.

еще что-то — и вы без всякого удивления соглашаетесь с жандармским ротмистром Бобоедовым: «А милый человек эдешний хозяин... очень! У нас о нем думали хуже!». И когда, в последней сцене, Захар Бардин через толпу любопытных, через голову такого буржуазного злца, как Клеопатра, безмолвно и внимательно любит на жандармскую расправу с рабочими, спокойно поблескивая золотыми очками (их стекла теперь достаточно ясны, их не надобно протирать!) — вы присутствуете при великолепном историческом эпилоге российского либерализма: он сам разоблачает себя до конца.

В Захаре Бардине Качалов — не сатирик и не памфлетист: он — великолепный реалист-диалектик, показывающий истинное становление образа.

В паре с Качаловым — О. Л. Книппер-Чехова: ее Полина начата в чеховских тонах. Вероятно, многие режиссеры запретили бы этот тон артистке и вручили бы ей толстый карандаш для прочерчивания сатирических контуров. Режиссеры МХАТа не испугались чеховского начала, ибо оно закономерно и последовательно привело к горьковскому концу: внутреннему доказательству гнилостности и пустопорожности и в этой женской вариации либеральствовавшей интеллигенции.

И было, наоборот, очень жаль, что режиссеры не досмотрели толстого карандаша в руках у М. М. Тарханова, игравшего генерала Печенегова. Этот феодальный обломок, этот Тугоуховский, с болтливым языком, оказался исчерпан в двух-трех нотах генеральского командующего баса: генерал прокомандовал — крепко, грузно, гулко — все три акта — и только. Сама по себе команда превосходна — но ограничиться ею — увьи! — это значило то же, если бы ограничиться одними валерьяновыми каплями для характеристики Захара Бардина.

Даже не карандашом, а тончайшим, острейшим пером вычерчен и заштрихован прокурор у Н. П. Хмелева. Вглядитесь в этот образ с первой его точки: вот он, развалившись в кресле, нога на ногу, только прислушивается к спору брата с Захаром. Он высасывает из папироски дымок так же медленно, систематически и хищно, как высасывает признание из уст подсудимого. А ухо его делает свою работу: всякая реплика спорящих для него — частица какого-то «показания», которую надо хорошенько уловить и запомнить. Глаза его тоже в привычной работе: он с зоркой колючестью впивается ими в либеральствующего Бардина. Все это так, между прочим: ведь он отдыхает, а не допрашивает. Но это все делается у него само собой, потому что в этом — он весь. Я назвал его губы, уши, глаза. Я упустил самое

главное: нос. Наклонясь над умирающим братом, он выслеживает им убийцу из его коснеющих слов, из его останавливающихся глаз; в третьем действии он нюхом — каким-то особым расширением ноздрей, удлиняющим и обостряющим обоняние, — вызнает, что Рябцев — только мнимый убийца, и ведет своим нюхом тупого жандарма на верную дорогу. Нюхающей делается у прокурора и самая походка; концы его штиблет нюхают след человеческий. Прокурор — убежденный активист реакции: как пса, высылает он вперед свой нюх, за добычей... Прокурор малоречив: в его немногих словах — так делает Н. П. Хмелев — просторно его злобе и холодному, жестокому себялюбию. Великолепный образ, с верным историческим классовым костяком! И — опять как контраст — ротмистр Бобоедов у В. Л. Ершова — только жанрово-сатирическая схема, обведенная жирной, густой линией.

М. И. Прудкин не столько изображает Михаила Скроботова, прямого угнетателя под маской культурного «англо-сакса», сколько играет положение: спор с Бардиным, недовольство его рабочей политикой и т. п. Это прямая ошибка против режиссерского плана; и за нее платится актер: его Михаил очень эффективен в словах и очень шаток в своей жизненной поступи. В. В. Соколова в роли его жены Клеопатры сделала другую ошибку: ее предварительный очерк



Заслуженный артист республики  
Н. П. ХМЕЛЕВ в роли прокурора.

образа верен и ясен: злая женщина, не боящаяся без всякой культурной гримировки обнажать свои классовые инстинкты, — но очерк этот излишне нервирован сплошной истерикой, смазывающей основные тона образа.

Татьяна, Яков, Надя — вот ступени перехода из одного стана в другой. Татьяна еще стоит твердо на верхней ступени, хотя уже засматривается вниз. Яков сложит голову на переходе, Надя — дойдет до нижней площадки.

У каждого из актеров, играющих этих переходных людей, у А. К. Тарасовой, В. А. Орлова и В. Д. Бендиной, верная путевка в руках, но не одинаковая удача в выполнении. А. К. Тарасова хорошо передает связанность Татьяны с верхней площадкой: ее ленивую красоту, сонливость, навеваемую пошлостью окружающей жизни, — но ее Татьяна совсем уже беспорывна, ничем не окрылена: в ее глазах словно потух даже искристый отблеск театральных огней. А ведь ее влекут они, эти бенгальские огни, а ведь она ищет в жизни еще и других огней: не даром ей вложил Горький предвозвещение о рабочих: «эти люди победят».

В. А. Орлов играет Якова в гриме, представляющем нечто среднее между чеховским Ивановым, дядей Ваней и Астровым; это — верно; с Ивановым его роднит

даже смертная расправа с самим собой, но все же Яков — не чеховский человек: его уход из жизни — не только уход от самого себя, но и от своего класса, который он презирает больше, чем самого себя. Этот мотив — сознательного деклассирования в смерть — плохо слышен у В. А. Орлова.

А вот другой, противоположный мотив, перекочевывание в правду и волю другого класса, ясно звучит у В. Д. Бендиной — Нади. Этот полуребенок крепкими, уверенными шагами идет к будущему. Ребенок превратился в наши дни в пожилого человека, и каждый из нас поручится, что этот пожилой человек с молодой душой живет и деятельно работает среди нас. В Наде — Бендиной бьется наше советское сердце, и ее весенние шумливые протесты, ее вешние слезы — это первые биения этого великого сердца, чутко расслышанные автором и не менее чутко переданные исполнительницей. Было бы ошибкой рассматривать рабочую группу пьесы только как сумму отдельных исполнителей. У каждого из них — у А. Н. Грибова, играющего Левшина, у А. С. Малеева (Греков), Ю. А. Заостровского (Ягодин), Г. Э. Кольцова (Рябцов), Д. А. Аркадьевского (Акимов), у Болдумана (конторщик Синцов) есть свои краски, свой рисунок, своя лепка образа, но важно не это. Важно то, что у старых и молодых, у опытного партийца-организатора (Синцов) и у молодого рабочего, почти мальчика (Рябцов) чувствуется единый закал, общая поступь, единый твердый шаг надвигающихся авангардных отрядов великой пролетарской армии. Вне всякой схемы и без одноцветной раскраски рабочая группа объединена каким-то общим кровообращением, спаяна одинаково бьющимся жизненным пульсом. В третьем действии эта общность единого классового сердцебиения делается явной, почти осязаемой, — и вот отчего финал пьесы, сюжетно говорящий о поражении рабочих, на деле возмещает их победу. В суровой простоте рабочего героизма чувствуется его сила, — и этой силой зритель захвачен, потрясен, увлечен в будущее, когда эта сила сделалась явью. С небольшой исторической точки — происшествие на заводе З. Бардина и К<sup>о</sup> — раскрывается широчайший исторический горизонт; на слова Татьяны: «Эти люди победят!» — зритель отвечает одним словом: «Победили!».

В этом ответе зрителя, в этом включении его, как живого звена, в цепь пьесы заключена лучшая оценка спектакля.



Заслуженный артист республики  
В. Л. ЕРШОВ в роли ротмистра