

15 мая 1937 г.

Доклад зася. деятеля искусства И. А. Попова "Шекспир на моем театральном пути".

Я назвал свой доклад "Шекспир на моем театральном пути", а не творческий путь, потому что для меня лично, как режиссера и как театрального работника, эта формула более интересна, потому что формула "Шекспир на моем театральном пути" охватывает большую часть не только моей театральной деятельности, но и период детских увлечений театром, которые в значительной мере влияли на мою последующую театральную деятельность. Поэтому я считал, что, несмотря на то, что я 35 лет режиссер и у меня 45 лет театральной деятельности, но мой творческий путь 60 лет работы, потому, что то время, которое шло на учебу, оно имело, может быть, большее значение для данной темы, чем то, что я впоследствии продуцировал на сцене, как режиссер. Когда я недавно подсчитывал, сколько постановок из 150 постановок падает на произведения Шекспира, то вышло, что я поставили или подготовил к постановке 10 шекспировских пьес. А за тот же период времени Островского, которого я о знь люблю, что вполне понятно для русского режиссера, мне удалось поставить только две пьесы.

Если считать, что у Шекспира 33 пьесы или заглавия пьес 35 или 36, считая и отдельные хроники, то оказывается, что добрую долю их я поставил, и поэтому, если меня первое время считали специалистом по Шекспиру, то это было в известной мере правильно, потому что Шекспир играл большую роль на моем пути.

Недавно мне пришлось работать по иконографии для одного иллюстративного журнала, и оказалось, что мои детские впечатления о Шекспире базировались на "Всемирной иллюстрации", и так как я эту "Всемирную иллюстрацию" всегда перелистывала, то мне каждая страница знакома, вплоть до подписей редактора.

В 1872 г. там был помещен гравюра Христины Вильсон в роли Офелии. Замечательная картина: плывущая в реку Офелия, окруженная лилиями.

Вторая гравюра в 1877 г., тоже из "Всемирной иллюстрации", это портрет Росси в роли Гамлета. Эту гравюру я тоже видел. Оказалось, что "Гамлет" Шекспира в этот период входил в мое сознание через "Всемирную иллюстрацию", в образе Вильсон в роли Офелии и образе Росси в роли Гамлета. И затем рассказы о знаменитом негге Абра Ольбридге, приехавшем в Россию который играл, главным образом, Утелло. Эти рассказы оставили во мне сильное впечатление. Рассказывали, что он не однажды чуть не задушил актрису, которая играла Междомону, благодаря своему неукротимому темпераменту.

Затем начинаются целый ряд рассказов о гастролерах, которые приезжали в Россию, Росси, Сальвини, Пассарт, Лузе. Мои родители были большие театралы и всегда рассказывали, что они ви дели в театре. Это была полоса увлечения московской публики Шекспиром.

Затем с середины восьмидесятых годов театральные впечатления: это малый т-р со своими шекспировскими постановками, наряду с другим репертуаром.

увлечение Малым т-ром было таково, что я помню, что я в течение сезона был 52 раза в Малом т-ре. ~~Иногда~~ ~~представляете~~ Представляете, какие у меня были отметки в балльнике. Но я все-таки перешел в следующий класс, но это безусловно отражалось на моей психике.

Лет 15 мы поехали с братом на "Сон в летнюю ночь" в Большом т-ре, и это определило мое увлечение Шекспиром, а меня, как человека не чистой расы, потому что в моей крови течет несколько капель французской крови, что, вероятно, определило мой уклон в театральной деятельности в сторону оперетты и комедии, а в Шекспире меня влечет больше на фарс.

В Большом т-ре Шекспир шел с музыкой Мендельсона, которой не хватало режиссуре. Помню, Бозекирский на основе другого музыканта сочинил целый ряд номеров. Замечательные актеры играли: Правдин, Охотин. Они играли с невероятным упоением. Сцена представления Пирама и Гисбе, настолько это было увлекательно на фоне тусклой сцены Малого т-ра, где главным комиком был где комедия места не было, где смеяться я можно было над "Ревизором" и "Недорослем", а все это были комедии столкновения, гражданской скорби, правда, ходили смотреть и бегали по нескольку раз и смотрели больших актеров, здесь это пропадало, в Большом т-ре, на фоне блестящей Шекспировской комедии, где любовники, томимые друг по другу, металась по сцене в поисках друг друга, не представляли никакого интереса, но сцена комиков был шедевром. И я помню, отравленные прекрасным исполнением комедии Шекспира, мы с братом карячились в Пирама и Гисбу и изображали эту сцену.

Я "Сон в летнюю ночь" смотрел несколько раз.

Следующее сильное впечатление от "Зимней сказки" в Малом т-ре. Главные роли исполняли Ленский, Ермолаев, Федотова, но самое сильное впечатление было от комедии Садовского, отца нынешнего Садовского, который играл комика.

В этом спектакле была замечательная вещь. Я буду говорить о пьесах, как будто вы все знаете. Но смир достоин этого.

Там замечательное место, когда Леон идет отвешивать оракула, виновна его жена или нет, и читает ответ Ширинки оракула: не виновна. А Гершон-Ленский вскрикивал и говорил: оракул лжет. И вот в этот момент раздавался удар грома.

Сильно запомнился Ленский необыкновенной своей пластичностью. И недавно перебирая альбомы Ленского я нашел его зарисовки этой роли.

И, наконец, была одна замечательная вещь, которая меня пленила, Федотова играла придворную даму, оказалась в этой роли комической актрисой. И когда надо было говорить с королем, она буквально лезла к нему с когтями, как разъяренная тигрица. Я этот момент потом использовал.

Наконец, я видел "Макбета" в исполнении Ожи Товарищи, это спектакль, который делался в 2 - 3 недели, который делался без режиссера, который имел советниками лучших московских профессоров того времени, которые имели влияние на толкование той или другой роли или пьесы, и, наконец, в распоряжении дирекции был замечательный художник, граф Солгуб. Это был один из образованнейших дилетантов

Москвы. Другой Шкловский. Затем целый ряд крупнейших профессоров унизил репутацию, оставивших целый ряд рисунков и между прочим, полностью "Гамлета". И в этом "Макбете" получилась с внешней стороны невероятная смесь. Гельцер писал декорации, он писал не потому, что он что-нибудь знал, а потому, что он знал овраги Гонзага, и наряду с этим был Сологуб. Но мы это воспринимали, потому что это было одобрено большим талантом. Между тем слабее всех был Аня, который не был комиком и любил изображать замечательных людей. В "Макбете" был замечательный по силе момент, это появление солдат с ветвями, когда Ливарский лес двинулся на Макбета, сцена сражения.

Но самое интересное, что в этой вещи Шекспира не было Гекаты. Геката была вымарана. Ее считали лишней персонажей.

Следующий большой спектакль была "Иморгена" или т.е. "Димбална" по каким-то цензурным соображениям. Иморгену играла Ермолова. Главнее, одижи свою треть красавца Орлова. "Иморгена" большого успеха не имела.

Затем "Гамлет" с Ожигиним в новом переводе Гнедича, с необыкновенным моментом, когда актер Орлов гримировался под Шекспира. Тогда был большой спор: имеет ли право актер гримироваться Шекспиром. Во всяком случае, это было самое интересное. Королева мать была так бледна, что публике ее не замечала. Но мне запомнился один момент — это виденский, исполнявший роль отца Гамлета, который говорил: "Гамлет, Гамлет, — и немножко тише, — подавай дальше, ничего не знаешь".

Наконец, последняя пьеса "Виндзорские кумушки" Ермолова, Федотова, Ленский, Никулина. Ленский не годился для фальстафа, а трагическая Ермолову не годилась для кумушки, и пьеса сошла бы на нет, если бы не было Малюса. И, наконец, болтливая Крикли, которую играла Никулина.

Затем наступила пора появления трагиков, второй приезд их. И это говорю о моем театральном пути без этого назначения извне я не был бы театральным режиссером, и мне важно, что эти детские сильные впечатления остались на всегда, и очень многое, что я преводил зритель, было не продуктом творчества а продуктом воспоминания юности. Начался поток трагиков: Росси - Гамлет, Швейцарский, Лир, Макбет, Пассарт - Лир, Шейлок, Ричард III, Дузе - Ромео и Юлия. Мейнингенны, у которых я видел "Венецианского купца".

Что было в этих людях интересного? Интересное было прежде всего то, что они были интересные актеры. Великие актеры. Поражали они чем-нибудь. Несомненно поражали. Но если я вам покажу фотографии Росси, то вы спросите: неужели можно было в таком виде играть. Например в роли Отелло он выходил в фубайке. Гамлет был обрзгчий человек, но это был большой артист. Лир был необыкновенный. У Росси ничего не было замечательного в смысле внешности, но было замечательное внутренне.

Пассарт - полная противоположность Росси. Он играл Шейлока. Он играл трагедию Шейлока, а не "Венецианского купца". Что было замечательного в его игре? Совершенно замечательное был один момент,

когда он, оставшись один после бегства дочери, начал петь еврейскую песню. Это было страшно.

Затем "Лир". О Лире у нас любят говорить: король с головы до ног. Это было нечто незабываемое. Когда я смотрю Михоэлса, то мне кажется, что это ничтожный человечиска, который случайно попал на трон, а у Поссарта был король, но той теплоты чувства, которая была у "осси, ему не хватало.

И, наконец, Ричард III был необыкновенно декоративен. Это было настолько пластично, что я, если бы умел лепить, я мог бы слепить, когда он в последнем акте попал в расщелину и не может вырваться и говорит "Коня!.. Подарства за коня", это совершенно потрясающее впечатление, я после этого ходил несколько дней больной, настолько было сильное впечатление.

Но опять-таки у него было отдельное толкование роли, а пьесы не было.

А я видел одного актера, который играл "Венецианского купца", и он играл с Поссартом роль третьего ранга, и он-же играл с майнингенцами и был актер первого ранга. Это Минне-Спизли - одно из сильнейших впечатлений. Он не говорил, а декламировал. Он не просто стоял, а позыровал. Он не шел, а шествовал.

Он выбрасывал плед, потом схватывал за кончики и сильным взмахом руки оутивался им с ног до головы. Это была гамма пластичности, но в то же время не был Шекспира. Когда он видел Фелию, то он брал лютню и висал по французски: Я вас люблю -

Но его поэзия зависела между прочим и от того, что у него не было одного гения, но он все время становился вперед и в пробы.

что казалось, что так и нужно.

Наконец, Гертруда Гирс, которая приезжала в Госсю показать искусство передачи Шекспира в "Укрощении строптивой". Это была обыкновенная немецкая актриса.

И вдруг попадаю я на мейнингенцев. Мейнингенцы давали все вещи так, как они написаны у автора, если только по особенным соображениям идеологического характера отдельные некоторые сцены выкидывались или была традиционная обработка текста Шекспира или Шиллера — другой классик, которого они представляли.

И вот я попадаю на "Венецианского купца". Представьте себе, после того, как я видел Шекспира на московской сцене, где, например, сцена представления женихов, которая у Шекспира разбросана в разных местах, обыкновенно проводилась в одной комнате, для того, чтобы удобнее ставить было декорации. И вдруг вы видите на коршевской сцене, перед тем, как показывается картина представления одного жениха, вы видите Венецианский канал, по которому плывут гондолы, потом занавес за рывается, моментально опять раздвигается и вы видите представление у Порции одного жениха. Потом опять Венецианский канал с плывущими гондолами, опять представление у Порции другого жениха. Благодаря умению режиссера так расположить декорации, что одна закрывала другую, они имели возможность давать Шекспира все картины подряд, так что то, что мы читали в тексте, мы видели на сцене. И самое главное, что "Венецианский купец" давался с последним актом, и все страдания "Фейлока" были эпизодично вкраплены мейнингенцами.

Вот это ошеломляющее впечатление от мейнингенцев, причём я отдавал себе отчет, что у них много включено очень бескусно, но все-таки мейнингенцы произвели на меня сильное впечатление и заставили меня вновь пересмотреть свои позиции будущего режиссера в отношении Шекспира. Этому сильно помогало и то обстоятельство, что в то время стал выходить журнал "Артист" и целый ряд статей, иногда нудных, тяжелых, проникнутых тяжелой ученостью, они все-таки давали известный толчок мысли. Там печатались лекции Боборихина. Требовалось колоссальное количество пьес драматургов не хватало, чтобы заполнить эти пробелы и необходимость заставляла обращаться к великому драматургу.

Затем "Литературный театр". Затем Маттервильская статья "Шекспировский театр в Мюнхене". Целый ряд таких статей. Все эти вещи заставляли думать над тем, кем же должен быть Шекспир и как его передать, а зуд был значительный. Это был период, когда у меня был собственный театр, но профессиональный, а когда я с товарищами разаривал Шекспира и ставил.

Через год я уехал в деревню и там поставил большой спектакль. Надо было посмотреть, что же такое Шекспир и почему он так захватывает. Я думаю, что genius Шекспира, его неисчерпаемая фантазия, полнокровность, когда для него одинаковы и трагические страсти и комедия и страсти были одинаково доступны. Законен, его анархичность, которая казалась необыкновенной. Многие не улавливали того, что это

был не Шекспир, а это была бурная Елизаветинская эпоха. Мы знали только Марло, а дальше елизаветинцев мы не знали. Бен-Джонсона мы не знали. Мы знали только по Баршеру, и потом мы знали, что Екатерина Великая написала "Каково иметь корзину и белье" подражанием Шекспира", как тогда произносили имя Шекспира. И, наконец, Пушкинскую декларацию, что подражал Шекспиру.

И эта полнокровность и эта анархичность, которая личности свойственна, она подмигивала заново пересмотреть Шекспира.

Мне пришлось в это время наглотаться я на одну повесть Деглова. Деглов был приятель Чехова. Он написал повесть "Убийца души". За эту повесть он был изгнан из всех либеральных редакций. В этой повести он заставил ^{одного толстовца} переделать "Амлета" в "Гаврилу - внутреннего мушкетера". И в то же время вышла брошюра, в которой также был рассказан "Отелло". Одним словом, наша интеллигенция обратилась к Шекспиру, как повествователю, не как создателю образов, а как создателю колоссальной фабулы. Это так увлекало, что представляло большой интерес для нас - мол дежи, которые в то время мечтали о том, что надо что-то делать в народном театре. Это меня совпало с тем, что я в это время столкнулся с Мухомовой, и я тогда решил, что мой труд должен быть не труд обыкновенного режиссера, а труд режиссера народного театра. В это время я затеял дать народу "Лира". Мне казалось, что это наиболее грандиозная эпопея. Мне удалось проверить вкус и отношение крестьян к Шекспиру, к Гоголю, к Пушкину, но мне не хватало одного: как отнесется русский крестьянин к Шекспиру, и я не мог дать эту трагедию. Меня интересовало дать эти книги

страсти. Но у меня не хватало многих актеров, и я приступил к большой вивисекции. Сам я играл Лира, но я уничтожил одну из дочерей и одного из их супругов. Трагедия от этого, на мой взгляд тогда, немного пострадала, но не о меня покарало, я заболел, и так я и не видел, как народ принял бы Шекспира. ¹говорю, что Мольера они принимали, Гоголя не понимали, очень сочувствовали Самозванцу в "Борисе Годунове" ²ушкина. Шекспира мне поставить не удалось. Но мне хотелось сделать эту работу, потому что мне хотелось показать Шекспира в толпе народной. И этот факт есть главный момент, который определил меня в своем сознании, как режиссера и давал бодрость в работе, то, что я получил в юности, это мне хотелось передать людям, которые ничего не имели, и поэтому мне хотелось дать этим людям Шекспира которого они никогда не видели, и дать так сильно, чтобы зритель плакал.

Это время совпадает с тем, что я попал в кружок Станиславского, и до того, как мне удалось самому поставить, мне пришлось быть актером, играющим Шекспира. Станиславский поставил "Отелло", я должен был играть Родриго. Самое замечательное, что Станиславский подошел к Шекспиру, так, как толстовец у Черлова, который "Гамлета" переделал в "Гаврилу - нутряного мужа". Когда мы - молодые режиссеры, покойный Арбатов и я, приехали к Станиславскому на дачу, для того, чтобы выслушать план "Отелло", для того, чтобы принять участие, Станиславский рассказал нам такие невероятные вещи, мы просидели у него от 6 до 12 часов, раскрыв рот от удивления. Это была замечательная повесть.

необыкновенные

Причем были ~~какие-то~~ вести в появлении Стелло, в приходе его в Сенат. Мы ушли убитые. Что мы будем делать как актеры? Нас это не интересовало, а нас интересовала замечательная фантазия нашего гениального руководителя, который должен был играть Стелло, но которого мы не мог сыграть, как я не мог сыграть Лира. На другой день он показал макет Кипра. Это был целый город виллени, с домами, башнями. Когда мы спросили, в каком театре мы играем / а мы играли в Охотничьем клубе, где сцена была в 7 аршин/, Станиславский ответил: как где в Охотничьем клубе. Как-же в Охотничьем клубе, ведь там крошечная сцена. Тогда Станиславский задумался. Он должен был согласиться с нами, что сцена не подходит для этого прекрасного макета. То, что делали роми в Малом т-ре, когда говорили, что "оракул лжет", это Станиславский бросил пригоршнями.

Я Родриго не сыграл, потому что я должен был быть на выставке. Но через полгода, когда Мейеровский увидел, что такое Станиславский, и взял всю нашу башню и мой заместитель заболел, я должен был играть Родриго причем трудность была в том, что мне надо было изобразить этого шляпная, при этом надо было научиться носить костюм, потому что сапоги были вот такие, чтобы в них свободно ходить, надо было особенным образом ставить ноги, затем колоссальная шляпа с перьями и лентами. Это нужно было для того, чтобы получить то средневекое, переходящее в Ренессанс, которое впоследствии Станиславский дал в "Отелло".

У меня есть замечательная вещь - это записная книжка, в которой рукой Станиславского сделаны все распределения ролей. Это было замечательно. Когда я приезжал в Яго, мы сначала долго молчали, пото

мы мели руки, потому что руки были грязные, и только после этого выходили на наборную и начинали снова. Мы устроили такой скандал под окнами "рабанино", что весь народ сбегался. Отдельные моменты были совершенно потрясающие, которые давали ключ к тому, как надо воспринять отдельные моменты в трагедии Шекспира. Так, например, в Сенате появлялся матрос, покойный Артем, совершенно измученный, истерзанный, дико озираясь. Близь ночь. Он говорил свои два - три слова и падал у ног дожа. Приходил другой вестник. Это поворотные пункты, на что Станиславский был мастер, он видел в тексте пьесы и видел, как надо подготавливать.

Характерная особенность. Когда мы были заняты Шекспиром, Станиславский спросил, чем вы заняты. Я говорю: Шекспиром, подбираю к нему комментаторов. Он мне говорит. Бросьте, помните одно, что Шекспир - гениальный писатель. И когда мне пришлось возиться в "Отелло" с комментаторами я увидел, что это дело гнилое. Представьте, "Макбет". Веру Гервинуса. Она начинает рассуждать, что, по-видимому, которое видели Банко и Гамлет, это двойная галлюцинация. Такой подход к шекспировскому писателю английского Ренессанса был, может быть, не только ошибкой, но и пороком. Потом удалось вскрыть достоинства и недостатки в передачах отдельных авторов, игравших роли Шекспира. Актеры тогда пытались по своему комментировать. Что было от тех гастаров, которые к нам приезжали. Но она делала великое дело, потому, что она доказывала нашему народу Шекспира. Многие доходили до того, что кричали Шекспира, например, Гек

Вторая сцена, которая имела значение

Геката никогда не показывалась в "Гамлете". Наконец, я видел одного молодого трагика, который гордился тем, что он в провинции играет "Гамлета", сделанного из всех существующих переводов. Представляете, что это была за каша! А это считалось необыкновенно научным подходом.

И вдруг на моем пути появляется Станиславский, который говорит: бросьте комментаторов, взгляните előre. И я отсюда пошел на путь настоящего общения с Шекспиром.

С участием в постановке Станиславского "Отелло" в роли Родриго мой ученический театральный путь в отношении Шекспира был закончен и все дальнейшее была моя практика работы над Шекспиром на протяжении ряда лет, но есть один момент, который надо отметить, потому что это был перелом потому что это было следствие восприятия, самого сильного восприятия, это "Венецианский купец" у мейнингенцев, причем мейнингенцы были, если хотите, наши учителя натуралисты, хотя, по моему, они были скорее натуралисты-романтики. Это было перемешано с известной долей театральности они могли сделать необыкновенные стены в комнате и вдруг потолка нет. Тут натурализма нет.

Исполнение было несколько аффектированное, так что это не был реализм. Затем декорации были не натуралистической школы, а немецкого безграмотного письма, и тогда они казались невысокого качества, но спектакль казался натуралистическим, и так и принято считать, что натурализм Станиславского идет от мейнингенцев. Само представление "Отелло" носило тоже эти черты, особенно в массовых сценах. Но что такое Шекспир и как играть его - мы не знали. Та книжка Барнера, которая представляла Шекспира

приехал в Яго, мы сначала долго молчали, потом

ский театр в народной форме, и мы не имели ясного представления, что Шекспировская пьеса, если она для при дворе, она шла в блестящих декорациях, с необыкновенно богатыми костюмами, с необыкновенными машинами итальянского типа, и декораторы, которые воспроизводили эти постановки на сцене, были учениками итальянцев. Потом мы не знали, каково было сценическое проведение эпохи Елизаветы, и ссылались только на слова Гамлета, которые он говорит актерам, пришедшим во дворец играть. Этим исчерпывались наши знания Шекспира.

Я упомянул о том, что мне была известна статья Маттерна, который побывал в Мюнхене, привез чертежи и все данные.

И вот я в 1900 г. познакомился в Мюнхене с афиши, где один театр дает целый ряд Шекспировских спектаклей на условной Шекспировской сцене. Но так как я, актер того времени, реалистический актер, исполнявший великих во деления, то я снисхола посмотрел на эти афиши и сказал себе, что так ставить Шекспира нельзя, на что она ровно мне заметила, что так как я приехал издалека, то надо пойти и посмотреть, что это такое. И вот мы пошли. И вот я реалист, может быть, натуралист, сотрудник такс гениального натуралиста, как молодой Станиславский, был в течение трех часов перубежден, и я вернулся в России сторонником условной постановки Шекспира, потому что это было убедительно и главное - это был целиком Шекспир, он был поставлен без единой кулиры, о чем я написал в статье "Настоящий Шекспировский театр". Перед вами был тот же самый театр, в который мы все привыкли ходить, с такой же сценической коробкой, но были построена вторая сцена, которая имела балконы и выхода с двух

с двух сторон я задергивалась занавесом. Часть сцены приходилась на авансцену. В удобный момент занавес сдвигался, и там меняли декорацию, потому что считали, что фон должен дополнять действующую сцену, причем актеры играли в настоящих декорациях. Это было совершенно изумительно. И я решил, что я буду играть Шекспира так, как здесь, а не так, как Малый т-р или не так, как Константин Сергеевич, который хотел играть, воспроизводя историческую обстановку.

И вот попадает мне в руки Народный театр на Васильевском острове, в котором в будни было пусто, а в праздники матросы, крѣчники, мелкие лавочники составляли публику. Когда они хотели высказать одобрение актеру, то они это делали посредством крепкого ругательства. Когда вызывали актера, то "обкладывали" его покрепче. Это был настоящий народный театр. И вот я решил, что я открою этот театр Шекспиром.

Что же я мог дать? Я мог дать пьесу, которая была бы в силах моих актеров. настолько-то я был подготовлен к стратегическому администрированию в театре, что я не хотел давать пьесу с неподходящими средствами, т.е., например, давать "Ромео и Джульетту", если у меня не было Джульетты. Мне нужны были комки. А у меня было много комиков. Я дал "Зимнюю сказку". Я шел ва-банк, потому что не знал, как публика отнесется.

И вдруг неожиданно для меня самый влиятельный критик того времени Юрий Зейлев, "нововременец", написал совершенно дифирамбическую статью, которая оканчивалась так: "Идите смотреть". Это было убедительно, и с тех пор Шекспира так и ставят. Этот способ условной обстановки тогда привнесся.

Большое удовольствие мне доставило то, что "ансоре, тегеревский академик, тогда еще неизвестный, сделал мне занавес и портал, так что там были элементы большого художественного вкуса. От "Синей сказки" у меня ничего не сохранилось, только один комический рисунок, изображавший Клоуна.. Костюмы были валяны на прокат, так что можно было играть во всевозможных костюмах. А самое главное, чтобы был убедительный спектакль, причем я допустил целый ряд новшеств, которые я видел в Малом т-ре. У меня не было Ленского, не было Федотовой, большой актрисы. Все дело было в комических сценах, Агтолик, Бригада клоунов, пастухи это должно было захватывать зрителя. Но я воспользовался одним моментом. Я считал, что если Станиславский разработал такой момент, как появление вестников в "Отелло", то это залог для того, чтобы раскрыть Шекспира. И тут сцена когда Эмилия приходит в тюрьму, то у меня выходила одна из девушек прислужниц, бросалась к ногам Эмилии и рыдала.

Затем я обратил внимание на время. Когда исполняли мейнинггера, то они изображали время в виде громадной, колоссальной паутины, посредине которой сидел паук и держал голову женщины. И все, что надо было рассказывать, что произошло за 15 лет, говорил паук. Мне это не удовлетворяло. Я решил, что это надо дать лучшему актеру. Гаспахивался занавес. Стояли песочные часы, которые символизировали время. Сидела актриса с красными павлиньими перьями, и она рассказывала все, что произошло за 15 лет. Когда она кончала, мы закрывали занавес, и начиналась пасторалия. Это была первая попытка дать "Синюю сказку" с маленькими силами и определенным режиссерским планом. Это было в 1902 году.

В следующем 1908 году - "Антонии и Клеопатра" у Яворской. Если "Зимняя сказка" была близка моему сердцу, то в "Антонии и Клеопатре" Яворской нечего было делать. Денег у нее не было. Она сказала, что ей необыкновенно нужно мое сотрудничество, ей нужно ставить "Антония и Клеопатру", потому что она слышала, что у нас с успехом прошел "експир", потому что у нас был какой-то трюк. Но тут трюк надо было другой. "Антоний и Клеопатра" мне был чужд. Ни один актер не отличался большой красотой, кроме Баратова. Надо было что-нибудь придумать. Я дал пьесу пеликан. До этого играла Федотова. Если посмотрите на карточку Федотовой, то это женщина с круглым лицом, плоскобая.

Несомненно, она не могла создать настоящую Клеопатру. Так что традиций для этой роли не было.

У меня было 13 чел. римских воинов, которых надо было разделить на две группы: 6 и 7 чел., которые должны были продемонстрировать медные римские щиты. Эти воины не выходили на сцену, они показывали только носы и захватывали копьями, на сцене показывались только начальники. Мне надо было показать другое. Показать что-нибудь существенное Яворская не могла. Она металась по банкам в поисках денег. Надо было искать. Наконец, по рецепту Станиславского я решил заглянуть в корень вещей. Я заглянул и нашел, что главное - это суеверие, главное это прорицатель, прорицатель должен был показаться в таинственном костюме. Но актер, который должен был играть эту роль, выходил просто дурак. Так что этот трюк не удался. Но там был другой трюк, который публике понравился, это впервые появившийся на сцене обнаженный актер. Помните книжку Буренкова "Нагота на сцене", там упоминается, что я первый раздел актера на сцене. Я дал вестника,

выкрашенного в черную краску, совершенно обнаженного, у него был только небольшой передник на бедрах. Входя негр, ~~прокинул~~^{просовывал} голову под ноги Клеопатры и говорил. Для Яворской это было очень ново, что вот она могла поставить свою ногу на голову человека и из-этого что-то получалось. Во всяком случае, "Антония и Клеопатру" я поставил целиком.

Затем началась моя педагогическая работа с 1904 г. в театре Комиссаржевской, где я воспитывал актеров на сценах из Шекспировских пьес. Я доказывал, что нельзя играть только большие роли, а в самой маленькой роли должен быть материал для игры. И таким образом я разрабатывал сцены из "Зимней сказки" и "Сна в летнюю ночь" где Эмилия встречается с прислужницей, где Пег встречается с эльфами., причем у меня осталось детское впечатление от сцены в Большом т-ре. Я дал коммюк сплетающихся тел.

В 1905 году Комиссаржевская вздумала играть "Ромео и Джульетту". Это была одна из пьес, которая была доведена до конца, и я мечтал поехать, потому что работать с Комиссаржевской было счастье, потому что она вскрывала такие эффекты, что простой человек совершенно не мог придумать. Но это касалось бытовых пьес, а в пьесах костюмных Комиссаржевская пасовала. Но она не перелавала роль в "Ромео и Джульетте". На сослалась на то, что актер Феон, которого мы взяли из школы, оказался недостаточно темпераментным. Но это была только отговорка, потому что она сама не могла играть Джульетту. Так что это был просто прием, для того, чтобы сказать, что актер недостаточно интересен для Ромео, для того, чтобы самой не играть Джульетту. Если бы пьеса шла, то ее можно было бы сделать необыкновенно действенной.

и видел Дузо в роли Джульетты, и в моем дневнике сохранились записи о ее исполнении. Дузо приехала, когда ей было уже 40 лет. И она играла 16-летнюю девочку, необыкновенно чистую, настолько чистую, что когда кормилица говорит сальности, она настолько чисто на это реагировала, никак не конфузилась, и она так искренно увлеклась Ромео и так загоралась страстью, что быстро выростала во взрослую женщину, и когда она играла в последнем действии, то перед вами была страдающая старая женщина, которой было не меньше 50 лет. Это была необыкновенная гамма действий. Я видел, что такое Джульетта и мечтал о том, чтобы такой была Комиссаржевская. Над пьесой я работал вместе с Воллинским, который доставил мне целый ряд документов, которые подтверждали, что необыкновенная страсть любовников привела их к гибели. Пьеса была подготовлена, и костюмы, и все, только каприз Комиссаржевской задерживал ее. Пьеса была поставлена на условной сцене, с некоторыми уступками для Комиссаржевской. Во всяком случае перерывов не было.

Я не опубликовал своей работы "Искусство театра". Я считал, что количество времени, затраченное на восстановление декораций, играет такую же роль, как количество действий. И поэтому обращал на это дело внимание.

В 1900 г. я порвал с Комиссаржевской и открыл свой собственный театр, и тут сделал постановку, в которую вложил весь талант и темперамент режиссера и всю ненависть к старому театру и к тем людям, которые коверкали Шекспира. Я решил, что я должен дать Шекспира, как он есть. Я узнал, что в какой-то год до постановки "Макбета" в окрестностях Лондона было сожжено несколько сот колдуний. Я решил, что Шекспир, когда писал

песку, он играл Лад Гардин, который верит в ведьм.
Значит, сущестовала Гекати. Значит, несколько сот ведьм
и под ними заключенные эти люди. Макбет чест любивый,
на него частоголюбивый люди Макбет. А я захотел на услов
или мне покажет, как эти сверхсущественные существа
давят на совесть человеку, и поэтому я решил, что Мак-
бета может играть средний актер. Кого играл Гардин. Леди
Макбет играла актриса приличная. Тогда я обратил все
внимание на фантастическую сторону, которую решил сде-
лать очень убедительно, чтобы мой зритель, верующий или
не верующий, потому что часто под обликом интеллигента
свершился мистик, и решил быть о чертам и мне было
безразлично, будет-ли в дальнейшем этот человек верить
в существование ведьм; меня интересовало держать этих
людей в своих режиссерских лапах. Самую молодую актри-
су, наиболее нервную, я и решил на роль Гекати,
которая все силы должна была вложить в эти проклятия,
и ряд молодых актрис были одеты ведьмами.

На одной машине не было на сцене. Но это было
страшно. Когда я сам на десятом представлении смотрел
спектакль и ведьмы на моих глазах исчезли в воздухе,
мне стало страшно, я испугался. Такое же впечатление
производила сцена появления королей в подземелье, куда
спускался Макбет, чтобы спросить свою судьбу. Мати не
было, и ведьмы исчезали в воздухе. Но мати не было.
Но дело в том, что актеры помогали мне. И самое бояв-
ливое ведьмы пугало страшно, одна ведьма на глазах у
зрителя обрастала верьями, все движения у нее были
движениями птицы, причем, так как у нее на костюме бы-
ли перья, то вентилятор, который был установлен сбоку
и давал сильную струю, колебал эти перья. Другая ведь-

ма была в форме обезьяны, старое, изможденное тело. И эта общая масса давала сильное воздействие не на сцену, а на зрителей, и эти зрители так и воспринимала.

Затем появление королевы перед Макбетом. Все было мрачно. В пещере. И вдруг во мраке странная вещь, которая оформлялась в привидение, и Макбет вздрагивал от ужаса и публика вздрагивала вместе с ним. А сделано было очень просто. Была сделана мантия, которая переходила в костюм, который был из бархата. Поэтому, когда актер появлялся в глубине, то это была какая-то слабо очерченная масса. Но да он попадал в полосу света и появлялся, был виден человек. Это появление привидения с Гекатой было страшно.

Я сделал один трюк, причем, не нарушая хода действия, перенес в одну декорацию. Когда шел пир Макбета и Макбет в ужасе, когда показались привидения Банко, когда прислуга слезла...

Взлет шквала порыв ветра распахивал занавеску и были видны столы, на которых сидели все ведьмы, которые ругали-ругали Гекату.

Чем это кончилось? Не успел театр крикнуть, а я потерял 25.000, я получил приглашение на сцену Малого т-ра. Я решил поставить на сцене Малого т-ра так, как думал поставить Шекспира, мне не интересовало зрителей сделать мистиками, но мне хотелось зрителей поразить, потому, что если поражало меня, то почему я не могу поразить зрителей. И поразил. В результате был приглашен на императорскую сцену. Меня трагедия не увлекала, меня увлекала комическая сторона, мистическая сторона. Это было в 1907 г.

после революции 1905 г. Зритель городской устал, реак-
ция была колоссальная. Надо было поставить комедию, но
надо было взять такую комедию, чтобы против автора не
восстановить прессу. Поэтому надо было взять наиболее
большого комедиографа. Я решил взять "Шекспира". Что дал
Я решил дать "Много шума из ничего". Я должен был этот
спектакль ставить в декабре, вдруг в конце июля получа
телеграмму в Финляндию, где я в то время был, что надо
экстренно ехать в Москву. Я приехал, и оказалось, что
дирекция императорских театров сама запретила пьесу,
которую разрешили к постановке, и Левский требует, что
пьесу, которую я должен был ставить в декабре, постави
в августе. И вот "Много шума" поставили в течение трех
недель, причем перед самой постановкой я захворал, и
по высочайшему разрешению по болезни режиссера открыт
сезон в Малом т-ре было отнесено на 5 дней позже. Но
этим дело не кончилось. Надо было поставить "Много шума
из ничего". Препятствие было такое: Геовская, которая
играла театрице, решила не идти в Малый т-р. Тут она
заявила, что она не понимает этого барбара Шекспира.
Значит, надо было убедить Станиславского

и, наконец, нужно было сочинить спектакль. За это
время думалось о том, как выйти из положения. Но я
обратился к комментатору. Я заглянул в Гервинусу. Там
была одна фраза, которая мне подсказала решение спектак
ля. Это чистый Генессанс. Бессердечная придворная
челядь. Различный конфликт, который в результате
разрешается комически. Поэтому я стал играть на лежко-
мисии Генессанса. Демкиами были С.А. Головин, В.А. Ле-
дев, Паранков, Саев, Вассини. Остальные были известная
молодежь: Максимов, Леонид М.Ф., Остумов, Геовская и
Левский М.П., причем Леонид М.Ф. был исключительно актер.

Пришлось переубедить актеров Малого т-ра, что сценарий пойдет при условной сцене, что спектакль начнется при открытой сцене, что артисты должны заниматься с публикой. Традиция живописи, которой оставил уходило оратора, сказав ему, что сейчас начнется самое интересное, уже эти традиции не существовали. Реализация настолько, что театральности не было. И мне надо было театральность восстановить.

И когда говорил: ослы, то в мушкетера спрашивал: "Ах, я ослы? А я ему говорю: нет, вы эту фразу скажите перед публикой."

И вот благодаря этой группе товарищей удалось сделать замечательный спектакль, который в течение сезона проехал 28 раз. Но на 28 спектакле я увидел, что спектакль расползается, сказал об этом Ланскому, и на другой день устроили ревютичку. Самое замечательное, что в Малом т-ре, где привыкли иногда говорить слова, находились контекст даже в комедии. Потом целые массовые сцены сделали из одного слова т.н. мимические, и на это шли. До того, как было сделано первое нехорошее слово, был ряд классических мимических сцен. Наглость, с которой моя дочь режиссер действовала, была поразительна. Я увидел овальную лошадь, которая мотала головой, и на ней ехал Гыхов и он кланялся комеди. Лошадь проедала. Доводило слышал, клонил лошадь по крупу, лошадь угадывал, встал тут, и там догадался мимическая картина.

Играли актеры почти без исключений безотказно. Там есть танцы. И тоже была наглость и забавно, что не надо настоящих танцев, балетмейстера, а два танца

ко несколько тивцевальских движухи, подсмотренных мною на картинах старых мастеров того времени.

Но случилась одна вещь. Когда генеральная репетиция была назначена и приехал артист смотреть и увидел, что сцена уже открыта, а на сцене колоссальный парчевый занавес, он говорит: ну, давайте начинать. Мы говорим: сейчас выйдем. Все готово. А занавес! Мы начинаем при открытом занавесе. Нет, никак нельзя. Но выход нашел этот остроумный управитель. Он заявил, что открывайте занавес за 5 минут до спектакля, чтобы соблазнить все общество, установленно для императорской сцены. Мы так и делали.

Спектакль имел большой успех. Меньше критики, которое не привлекли к известности, историли, что спектакль получился интересный.

И уж в эти времена я получил большое, потому что когда на другой день после спектакля я встал в художественном кружке и ужинал, то вдруг вышел полуголого вида человек и говорит: "Викентьевич Попов, который ставил Мокшира.". Подошел и пожал руку. Это был Мамонтов. О нем тогда этого было достаточно.

Бюрократия шла 23 раз в сезоне. Одним словом, и на сцене Малого театра удалось Мокшира показать на условно сцене, но переходя к натуралистическим приемам.

В этот-то год мне пришлось принять участие в постановке "Синей сказки" в опере Гольдштра. Причем интересно, что Гольдштра, который плохо чувствовал себя, он для вступления оперу, и в том месте, где в Малом театре пел говорил: "Сразу жмет" и слышится удар грома, у него это даже в музыкальном прошлом незамеченным.

В 1909 г. был второй режиссерский съезд. И на этом съезде я, искусственный на нескольких постановках, сказал, что можно русской публике показать Шекспира на условной сцене, причем условность тоже условна. И прочел доклад "Искусство антракта", где с достаточным сознанием своей правоты доказал, что не надо затягивать пьесу перестановкой декораций, а нужно зрителя держать в руках.

В 1909 г. я приглашен директором и режиссером в Киевский театр, выступая с "Симней сказкой". Тут мои соображения были такие: если я приезжаю в театр, где актер не играет, публика должна поверить в театр, я должен дать классику и что-нибудь, что было бы интересно. Я взял "Симнюю сказку". Она была сыграна в блестящих декорациях и изумительных костюмах, и торпе сделал дьячков. Были подобраны замечательно шелковые бавхаты, все в белом, и из Киева отправлены в Москву, затем были раскрашены в различные цвета. Играли перва актеры, но успеха у публики не имели. Почему? Спектакль был плохой. Нет, он был очень хорош. И тут сказывается известная сторона: оказывается, в провинции публика привыкла, чтобы актер выходил в роли, а тут вдруг была одна пьеса, в которой не было народа актеров, и поэтому пьеса не имела успеха.

Зато я поставил "Макбета" и с Гекатой и с ведьмами. Волшебная сцена Спенсовского театра волею судьбы больше декорации. Фотографических снимков почти не сохранилось, я их не привез. Единственно сохранилась интересная группа ведьм, которые оказались на паркетном столе.

В 1910 г. я отправился на Берлинскую театральную выставку. По дороге заехал в Мейнинген, чтобы посмотреть, что делают мейнингенцы и убедился, что при генеральной их реформе они были людьми реальными и убедился, что у них ничего особенного не оказалось. Это не было наше пауча в "Зимней сказке". Так что я разочаровался, и поэтому хорошо, что я перешел на линии условной постановки, но базировался на их только технике.

Но я видел Шекспира у Рейнгарда. Рейнгард был замечательно охарактеризован покойным критиком ^{как} суетный театр, что его театр интересный, но беспринципный. Я видел там "Сон в летнюю ночь". Изумительный спектакль. Оркестр был покрыт решеткой, по решетке были разбросаны листья на сцене лес, причем деревья пневматические, которые не надо было таскать по сцене, достаточно было надуть. Оркестр сидит внизу. Замечательная сцена у комиков, замечательная по наглости, потому, что от Шекспира ничего не осталось. Но было увлекательно. Любовники играли совершенно не в стиле того текста, который давала пьеса. Это было необыкновенное озорство, и это было увлекательно, и в этом была суетность. Он находил трюки, для того, чтобы завлечь иностранцев, которые валом шли сюда. Причем, у него были два театра, был еще камерный театр.

Следующий спектакль, который я видел у Рейнгарда, был "Гамлет". "Гамлет" у него был плохой. Но он дал трюк. Я купил себе места те же, что и на "Сон в летнюю ночь". Прихожу на "Гамлета", оказывается, я сижу в яме на 5 на 6 глубже. Что же он сделал? Не стесняясь тем, что он снимает часть зрительного зала, он часть действия перенес в зрительный зал.

Например, спускалась длинная лестница и на этой лестнице не молился король. Но самое интересное было несомненно не холодное сферическое небо, ветер такой, что хочется пальто одеть, затем появление тени. Как он это дал? Несомненно. Но самое замечательное было, когда появился Фортнерас и когда решил унести тело Гамлета. Колоссальное количество пик, море пик, на котрых поднимала Гамлета, как камешную куклу, причем брали за кончики турели и замлок, и окружились эти морем в льных ие трогательности. Внутренних пармиданки не было, а держали замечательные трои. А тут я вспомнил учителя Степановского. Я сказал, что в "Отелло", когда на сцене остается Яго и говорит монолог, дается один эрсок луны, когда все светильники потушены, и он тогда в темноте говорит монолог свой. Я говорю: почему это? Он мне сказал, что ни прозовами дать свет, это нельзя слушать, необходимо заглушить то, что кажется недостойным доведения до публики. И тогда понял, что это так.

После того же времени мне пришлось оделиться основателем и директором школы в Львове, причем мы организовали театр для школы. Все делали сами: декорации, костюмы. Только оркестр и сценический аппарат целый ряд скляночки было. Я задумал о этой компании поставить в университетском дворе на открытке "Сон в летнюю ночь". Это была амбициозная задача. Нужно было пять отдельных сцен, но те, которые идут во дворе, а те, которые идут в лесу, глазами образом, сцену эльфов и комматов. Это было все срыпозвано, но спектакль не состоялся, пошла дождь и сорвал.

Сейчас-же я получил приглашение от Райнек в Дрезден
 бурж поставить Шекспира. Я тогда пробыл знатоком Шек-
 спира. Я об"явил "Сон в летнюю ночь" и мне подошел
 лучшего художника. Райнек согласился. Музыку было напи-
 сать новую музыку, потому что музыка Мендельсона была
 слишком симфонической. Был приглашен Мансберг, но спек-
 такль не состоялся, потому что была война, это был
 1914 г.

Следующее выступление с Шекспиром в Криве. Я поставил
 в оперу и готовил "Виндзорские кумушки". Музыка была
 написана немцем Николем. Правда, фанкля его звучала
 не-итальянски и вряд-ли кто знал, что Николай немец.
 Выгрос просил меня, чтобы я закончил как можно скорее
 спектакль, пока отцы города не узнали, что Николай
 немец. Спектакль стоял недорого. Музыка Николаем дает
 возможность блистать в движениях и я заставил всех
 актрис проплясать оперу. Это было веселое зрелище и
 Шекспир все в этом смысле оправдал.

Тогда начался ряд постановок "Виндзорских кумушек"
 на драматической сцене, когда я узнал, в чем секрет
 этой постановки. Надо было дать галльское остроумие,
 английское остроумие не было, надо было дать галльское
 это легкое, искрящееся блеском ума остроумие. "Винд-
 зорские кумушки" в таком виде были интересны. Я надо
 сказать, что фантастические вещи Шекспира в таком виде
 воспринимались лучше, чем в другом.

Наконец, в 1920 г. мне удалось поставить "Сон в
 летнюю ночь" в настоящей театре, это было у "орна."
 Была совершенно новая музыка Эжелозито, которая сделала
 изящную легкую музыку.

И здесь предостил такой опыт: обычно Пека

всегда играла женщина. Мне это казалось противным. Но такова была у традиция, кроме случая у Рейнгарта, который Пека представил уродец и тот замечательно играл. Я решил дать мужчине. Роль Пека была дана Коновалову. Характерный замечательный актер. И ему в лос-анжелес был дан клоун. Я решил, что чудачество должно быть так много, чтобы публика была ошарашена, причем они так шипшипяли зыстромерькали, что все их дуть. Когда я пригласил на спектакль Альбер, то она, посмотрев эту сцену, сказала: "Как, однако, Коновалов интриговался". И когда я сказал, что это не Коновалов, а клоун, она ни за что не хотела поверить. Наконец, с Коновалов не выдержал, он стал делать половину сальто мортале сам.

Для альберов и использовал ученик театрал, все продел и заставил их имитировать клоунов. Самый главный момент это комки. Самый ряд комиков был нужен на эти спектакли. Много у меня помог, то, что я видел у Рейнгарта, что он использовал в своих "экскура", но я текста не искажал, только использовал то, что можно было от него взять.

Затем вошли спектакли меньшего интереса. В 192 г. я поставил "Виндзорские кумушки" в Туле в бенефис одного актера. Это было менее интересно. Затем поставил "Отелло" причем ставил "Отелло" тоже для одного бенефицианта, который не имел права играть Отелло. Затем в 1934 г. в Краснодаре я поставил "Сон в летнюю ночь" в детском театре, музыка Экспозито, я видел, что дети по своей вайности воспринимают этот спектакль совершенно неинтересно.

Этим и кончается мой опыт постановки Шекспира.
9 вещей было поставлено. Одна вещь "Король Лир" была
только задумана.

Но я вам ничего не сказал о постановке "Отелло"
в Малом театре. Это было сделано в 1896 году. Это
было, с одной стороны, мой триумф, с другой стороны -
провал. Ожин не мог играть Отелло. Он играл Иago, но
он хотел в своей спектакль подложить свои актерские
качества и решил играть на этот раз Отелло, и тогда
Ожин решил оказать мне честь - дать постановку "Отел-
ло", но от него нельзя было захватить, и ушел был
в отъезд, что я впервые дал "Отелло" как у Шекспира,
причем слава была, шум был, затем все все же спонсы,
во все же спонсы, но по ходили спонсы были даны,
во все же спектакль не было.

Мне удалось дать Иago на первом актеру, и в
то время второму актеру Калашникову, или Кото, чтобы
привести эту роль в комедийном плане, как, мне каза-
лось, должна вестись роль Иago.

Победа заключалась в том, что весь шекспиров-
ский текст представлен в том разветвении, как это рас-
сказывал Станиславский и в в рассказе в повество-
вательной форме "Отелло". Это было дано. Были даны
вестники в Сенате. Я не разобрал так подробно спе-
ци у Брабанцио.

Через две недели я получил телеграмму покойно-
го Ожина разрешить выбросить Иута, потому что Иута
не смеялась его рассказам. Как играл Ожин - говорить
не приходится, потому что при своей толщине он
только с достоинством прочитал текст, что он и са-
дел. Но я не считаю это своим достижением.

Вот что я вынес из своего тестовального опыта, имея
руку с гениальным драматургом. Не знаю, как это —
мне это ставит Декснера, но я убежден, что Декснера
надо давать целиком, не пытаясь уничтожать в нем,
ничего, потому, что когда ставят "Макбета" и в пьесе
словами говорят, что мы стараемся уничтожить мистичес-
кий элемент, то для меня это неудачей только. Думаю, что
боятся ничего, потому что тот, кто верит, он будет
и так верить, а словесными волшебными же не сделать
человека мистиком. Думаю, что можно давать Декснера
целиком. Мне кажется, что одно то, что можно было бы
показать людей в развитии их поступков и характеров,
а вот картину социальных характеров и во всем о особен-
ном до подчеркиванием и трюками подсказывать что-то там.

Ни один из за все эти постановки я в печати не
вступал, доказывая то или другое. Для меня важна
то: я сделал — смотрю. Если я достиг этого, то хо-
во. А моя цель, как режиссера, работающего над Дек-
снером, была та же — это заставить зрителя смотреть
свободно всеми доступными средствами, плакать там,
где надо, смеяться там, где надо, и зарыдаться там,
что нам дает великий драматург Декснер.

На этом разрешите закончить.

А. Ф. И. В. П.