# ПРОЦЕСС ВЗАИМНОГО ОБОГАЩЕНИЯ

Советская драматургия завоевала прочное место в советском театре. Советский актер создал ряд замечательных, сильных и ярких сценических образов на материале советской и пролетарской драматургии.

Прошло то время, когда актер только в образцах классической драматургии искал материала для своего художественного мастерства.

В последние годы современная тематика отражена в репертуаре МХТ—2 достаточным количеством названий пьес советских драматургов. Такая пьеса, как „Чудак" перекрывает количество сыгранных спектаклей многих классических пьес. Опыт работы на современном драматургическом материале содействовал и политическому и художественному росту актеров. Эта работа научила актера по новому, реалистически чувствовать действительность и в то же самое время, подготовила почву к новому восприятию классического материала. Что это значит?

А то, что современная драматургия в СССР способствовала расширению идейного горизонта советского актера, она помогла ему по иному смотреть на явления действительности, она активно включала его в сложные процессы современной жизни. В этом одно из глубоких идейных качеств советской драматургии.

Чем глубже и органичнее внедрялась в советскую драматургию лозунг—расширение тематики, чем сильнее становилась ее идейно-философская сторона, тем больше росло ее воспитательное значение, тем действительнее она работала в переделку сознания не только зрителя, но прямых творцов новых образов — актеров. Процесс этот только в начале своего развития, но и первые здесь результаты сказываются во многом; хотя бы в том, что каждый актер сейчас смотрит иначе на классическое наследство, чем тогда, когда он почти полностью находился в сфере его влияния. Решающее здесь слово принадлежит революции, тем обращаю советской драматургии, которые были рождены и созданы этой революцией

МХТ—2 еще в тот период, когда он назывался Студией, и в следующий смежный период существования уже как профессионального театра, много и разнообразно стали классику.

Театр воспитывался и рос на лучших образцах мировой классической литературы. Актеры его жили на сцене жизнью героев этой драматургии. Это было и хорошо, и плохо.

Хорошо, потому что актер имел своим материалом художественно-полноценное искусство; плохо, потому что этот материал почти всегда уносил актера из конкретно-существовавшей, современной ему действительности.

**„История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда несет в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее комедия. Богам Греции однажды уже трагически ранившим на-смерть в „Прикованном Прометее" Эсхила, пришлось еще раз комически умереть в „Разговорах" Лукиана. Затем так движется история? Зачем чтобы человечество смеясь расставалось со своим прошлым".**

**КАРЛ МАРКС.**

Его художественное миросозерцание не находило точки опоры в современности. К образам классической драматургии он подходил с весьма бедным запасом жизненных, опосредствований, ассоциативных связей.

И тот, кто не хотел итти по проторенной дорожке эпигонства и подражания, вынужден был полагаться на одну интуицию, ибо его философское сознание питалось преимущественно абстрактными категориями. Существовал разрыв. Этот разрыв мог быть ликвидирован лишь в результате активного вмешательства в жизнь, в результате включения актера в образы советских героев.

Только пройдя такой путь актер мог сложнее, правдивее и глубже понять суть классической драматургии.

Наше сейчас обращение к гениальным произведениям прошлого, к драматургии Шекспира, обогащенным опытом нашей активной работы над образцами современной драматургии нашего активного участия в конкретной, сегодняшней жизни.

И совершенно ясно, что нынешняя постановка „Двенадцатой ночи" должна по новому прозвучать и дать больше внутреннего удовлетворения, чем яркая, но наивная работа студийных лет.

Вспомним хотя бы такой пример, как работу Е. Б. Вахтангова над венециановским „Антонием". Он данным его ставил. И вторая его постановка была глубже, смелее, интереснее первой. Попрежнему внесена время, революция, расширила драматургию художника.

И следующая работа МХТ—2 над классической пьесой Островского „Последняя жертва" должна вобрать в себя весь опыт работы театра в революции, на материале современной драматургии.

Совершенно бесспорно, что театр не сможет подойти к пьесе Островского с позиций традиционной академизма, с позиций музейного реставраторства. Он будет искать образы комедии Островского, понятия в себя дух и ритм современного дня. Только тогда реализм искусства, будет полнивным реализмом бытия, социалистическим реализмом

Мы и впредь предполагаем только в плане построение репертуара, которым мы будем подходить к классическому наследству, обогащенные опытом работы над образцами современной драматургии и к образцам современной драматургии, выполненные высоким мастерством лучших произведений мирового классического искусства.

Так мы намерены строить свой репертуар.

**В. Павловский**

**В. А. ФАВОРСКИЙ.**

## Моя работа с художником

Говоря о работе над „12-й ночью" Шекспира прежде всего хочется остановиться на работе художника В. А. ФАВОРСКОГО

В А. ФАВОРСКИЙ и этой работе выступает мастер на театре.

Непосредственная работа над „12-й ночью" явилась для меня практическим семинарием по дисциплине искусства Театра. Свет, слова, цвет, пластика, звук, живой актер—все это на чем составляется спектакль получило новую форму своего „бытия" на сцене, в удивительные формы сценической музыкальной площади вошли своим своим „индивидуальным" чистым, но убедительным мелодии декораций, понятливым актеру, понятным актеру, раскрывающим автора.

О не тому актуальны и лично Ю.Ал. Андреевича, или художника театра, эти дела спектакля, но по чему здесь не отвечать его вкус, благородство, простоту, выразительность, если можно так называться „действенную" сущность внешнего эта работы и „12-й ночи". Этой атмосферой он заразил всех нас, работающих „12-й ночи" и при такой атмосфере легко осуществились все замысловатости его творческой фантазии художника-мастера.

Еще несколько слов. У нас в театре сильны серьезные кружки и „общественные" всякие работ являются работники технических цехов — рабочие, слесарь, мастерская, бутафоры, мебельщики, костюмеры, гримеры и т.д. Они участвуют в процессе работы над новой постановкой, вносят свои деловые коррективы в работу художника спектакля.

Самый простой, здоровый интуициий и чуть настыдливо они все сразу „приняли" В. А. Фаворского — „а с бородой, черный дерево". Приработали с ним и новейшие и неутомимые, но оказали его уже на полдороге и сейчас нет никакой трудности сделать для Владимира Андреевича все, что он потребует.

В оценке Владимира Андреевича и с ним с ним мы и весь наш Театр

**Режиссер-ассистент С. Хачатуров.**

**Фрагмент оформления „12-й ночи". Худ. В. А. Фаворский.**

# Почему мы заново ставим „Двенадцатую ночь"

„Двенадцатая ночь" была сельной постановкой Студии МХТ'а (премьера—ноябрь 1917 г.) После „Сверчка на печи", нашего Студии прана на признание,—Шекспировский спектакль принес ей настоящую известность.

„Двенадцатая ночь" — новый этап в жизни Студии. В пестрой смене новых сценических и литературных стилей—Студия вначале для себя выход в яркому театральному представлению

Постановщиком об этом спектакле, непосредственным руководителем которого был К. С. Станиславский (режиссерная В. М. Сушкевич), воспитывался в нашей художественной молодости К. С. Станиславский создавал спектакль, озаренный сверкающей улыбкой. Он учил нас одно есть до зритель чувство безудержной радости, чувство молодого веселья. Он создал необыкновенное удобную сценическую площадку. Он изобрел совершенно неслыханный и новый принцип оформления, пронзивший арочную сцену Студии, сцену, начем не отделенную от зрительного зала—то и зову героиня Орсино, то в погребок, в котором веселится полуголый сир Тоби Белч, то в поэтический сад графини Оливии.

На фоне сумов, обрамующих всевозможные углы и уголки, как—три пристальных, ковыряющих фонарь, чванливое дерево. И вместе взяли достаточно для того, чтобы создать яркое пятно, помочь фантазии зрителя дорисовать в воображении большую театральную картину.

Это впечатление широко развернутого фона на котором виделся и бурлила жизнь „старой веселой Англии", гениально нарисованной Шекспиром, усиливалось смелым приемом, впервые введенным для студийных постановок Константином Сергеевичем и целым рядом идей действия, перебрасывается на ту черту, которую можно было бы очень условно назвать „рампой"; были пробеги через зрительный зал, вплоть до утехи Андрея Эгчика с Себастьяном разыгрывается и на сцене и за ее пределами.

Фантазия Станиславского создавала в волшебной обстановке спектакль подлинно большого и звучащего.

Отзывались на этот спектакль, от которого нас отделяет почти шестнадцать лет, убежденности в том, что мы были далеки тогда от понимания его сценарной цели и смысла. Мы играли Шутку, веселый спектакль.

Шли годы. „Двенадцатая ночь" прочно становилась в репертуаре и Студии и МХТ-2 до эти годы сменился ряд исполнителей, начиная с исполнителя Мальволио (Н. Ф. Колин, М. А. Чехов, И. И. Лагутин). Стройность ансамбля, за которую так хвалили молодую студию, нарушилась, вместо молодой непосредственности пришли. Наконец, исчезла лаконичность формы спектакля, формы, данной Станиславским для спектакля в условиях студийной обстановки.

„Двенадцатая ночь" „звучала" в Студии именно потому, что Комедиянты Сергеевич и молодые актеры такой фон, который помог им сыграть спектакль, одаренный улыбкой молодости. Станиславский помог нам сорвать от зрителя нашу неопытность. Мы не сорвали тогда для того, чтобы раскрыть весь внутренний тонус Шекспира, но мы принесли на сцену нашу юность, нашу непосредственность. Мы шутили и в этой атмосфере шутки, заражающей публику, потешуем наши интересные спектакли, которые тогда не замечал сознательный зритель.

Но вот Студия стала МХТом Вторым В мы вышли сцены „Двенадцатую ночь" перешли на сцену театра. Что произошло? Чисто механическое „приспособление" студийного спектакля к требованиям спектакля театрального. „Маленькая комната", в которой так безудержно весело разыгрывались проделки сэра Тоби Белча и сэра Андрея Эгчика, неожиданно разрослась до пределов большого театрального оформления. Гениальное изобретение Станиславского, нашедшего форму для соответствующего содержания спектакля, не могло быть использовано, ибо только его принципы соприкоснулся с постановочно мотировочными условиями большой сцены.

Разрешение сценической площади лишило Станиславского для Студии, было использовано и для театра, но в такой форме, которая уже не соответствовала необходимому для театра звучанию „Двенадцатой ночи".

Заслуженный артист Республики В. В. ГОТОВЦЕВ.

# ДВОЙНАЯ ЗАДАЧА

Сейчас, когда я пишу эти строки, работа над ролью и сценой радугою. Не произошла еще последней проверки-встречи с зрителем. Вновь той встречи многое может произойти, многое произойдет.

Шут в „Двенадцатой ночи", помимо затаенного, скрытого высоко в трагедии, смеха у Шекспира и другую задачу: после смеха дать бытовую заостренную философию того времени — отразить в философии характеризовать произведения на смех.

Он один из самых умных персонажей этой комедии, но многие, тогда влюбленные и острые, звучат сейчас неинтересно, а главное, не остро. Так, что героям работы нашли над сценой, над остротами и сентенциями Шута были отняты все лишнее, сделать Шута не умничающим, а умным, не крикливым, а острым.

Вторая задача—найти те нотки и ритм, где Шут „на работе" и где он пользуется своим умом, чтобы дать интересную, две, две нотки, голоса, два характеры, обе не в ущерб собственным, но для „острый", профессиональный интересной, и другой тоже обычный, рассмешный, но не в ущерб.

И, наконец, все сдвиг, самое главное образа всегда понятно собирательное, сверхмелкая отвлеченность, но чтобы в этом образе выразить нужно, что то уже не собирательное, а конкретно-названное.

Художник у нас не просто пишет, тщательно выписывает на сцене вдоль и поперек Шута. При „посвящении" в эту профессию „подвешивается" шут-шут в то и не шутит. А вот это простой подбалкой, вот над верхним значением (хотя бы по нижнем кулуарам)— тщательно шутит и служит для меня тем чаще случая, от которого делает идти и обрыв, и подъем, что это шутит создает и образ и зрителя. Вот чем, все решит встреча с публикой — этот опасный и радостный момент в жизни каждого актера.

С. Образцов

# ОСНОВЫ ШЕКСПИРОВСКОГО РЕАЛИЗМА

В данное время мы стоим перед рядом постановок шекспировских пьес и на этот раз не в театрах-отражителях древних традиций, а в театрах создателях новых социалистических ценностей.

Что по старому Шекспира ставить нельзя — свидетельствует и постановка МХТ—2, ставшая необходимой, как замена своей предшественницы.

Вопрос о том, как же по новому ставить Шекспира вряд-ли удастся разрешить, если не отдать себе полный отчет в том, чем Шекспир ценен, чем он для нас важен и на какие, ему особенно присущим свойствам, он, писавший с лишним за триста лет до нас, продолжает сохранять свое обаяние, волнует и нас, заставляя размышлять о созданных им образах.

Шекспировскую композицию можно рассматривать только, как систему сценических образов, в своем развитии раскрывающем намерения поэта и его отношение к окружающей действительности и сфере политических задач его современности. А так как, в те времена политика не отделялась от вопросов морали от этики; этика была способна выражаться исключительно, то этический элемент у Шекспира и доходит до выражения других.

Шекспировскую пьесу надо рассматривать, идя от обобщения к частному, от всей пьесы к отдельным характерам и т. д.

И здесь некоторых искателей ждет своего рода разочарование. Сильная бы внимания и усидчивости они не потратили на свою работу, найти словесно выразимую решающую формулу той или иной мысли Шекспира им не удастся. Его драматургия сопадает с формулой Гете: „трагедия не учит и не лечит, она любуется на данное его чем то".

Драма Шекспира не навязывает своей аудитории готовых формул, она заставляет пережить события в такой системе, чтобы зритель сделал из них свой личный, этический вывод, такой, какой бы он сделал, являясь сам участником данных событий. Это одна из основ шекспировского реализма.

Итак, Шекспир, строго говоря, не имел законченного философского мировоззрения. Это бросалось в глаза всем, кто имел способность его изучать, 24 ноября 1858 г. К. Маркс писал Энгельсу: „Скотина Руге доказал у Прутца, что „Шекспир не был драматическим поэтом", потому-то не имел „философской системы" Шиллер-же как кантианец, воистину „драматический поэт" (Соч. XXII. стр. 368).

Как видим к указанному нами факту возможно два диаметрально противоположных отношения. Руге предпочитает Шекспиру Шиллера. Маркс судит наоборот.

Дело в том, что отсутствие словесного решения тех проблем, которые волновали Шекспира, он не мог найти. Если бы он их нашел, он стал бы теоретиком новой, нарождающейся этики, формулировщиком или защитником, вроде, хотя-бы Мильтона, и не поэтом. Шекспир-же решал свои задачи путем образного творчества, давая в своих произведениях жизненные конфликты людей, руководимых теми началами, которые боролись в окружении Шекспира и боролись в его собственном сознании.

А борьба шла между старыми этическими нормами, по существу феодальными, как будто изжитыми, но стремившимися воскреснуть при всяком удобном случае, и новыми, уже действовавшими, но не нашедшими еще себе полного выражения и действительного господства в жизни. В своих ранних комедиях, Шекспир пытается прорваться в будущее и наглядно представить себе жизнь в условиях, сохраняющих все ценное от старого и новой обстановке.

То обстоятельство, что их старые, и новые нормы не сформулированы, делает его трагедии и комедии удобным материалом для понятий, возникающих на переломе исторических эпох. В такие эпохи и возрождается интерес к Шекспиру, в такие эпохи к нему и привлекается внимание участников борьбы за создание новой культуры и тем сильнее, чем сильнее их участие в этой борьбе.

Стоит ли после этого говорить о том, почему Шекспир становится любимцем советской сцены?

И. Аксенов.

Сцена с письмом Мальволио—А. Т. Азарин, Фабиан—О. А. Шахет.

# МОЕ ОТНОШЕНИЕ К ГЕРЦОГУ

Как и работая до сих пор над ролью герцога—я смогу ответить заявлению единственное „Я" двойственным „мы".

Мы, т. е. Софья Владимировна Гиацинтова и я, решили, во-первых, освободить в отрицательного герцога, декламирующего под музыку любовные стихи и сопровождающего эти мелодекламации „красивыми" жестами; во-вторых, прочесть текст роли герцога по новому так, чтобы он звучал и в наши дни.

С этой целью мы занялись и не легкой, самой трудной для исполнения, сцене герцога центстой первой Кромберг, толкующей на декламацию, переводом Лозинского; старались воспроизвести. И когда бубный голяка сэр Тоби Бельч бросает по адресу Мальволио свое знаменитое восклицание „нам ты дуешь потому, что ты добродетелен, так не бывать на свете ни пирогам ни вину!"—в этом восклицании мы слышим голос того жизнеутверждающего начала, которое побеждает в ретсе с фальшивой добродетелью постника, с неумным лукавством лицемера, прячащего под личиной куцой добродетели подлинное выражение своей маленькой, пошленькой натуры, сумевшей сделать из добродетели и очень грязный душонок.

Для того, чтобы создать спектакль мажорного звучания, для того, чтобы раскрыть шекспировские образы во всей их непревзойденной яркости, для этого нужно найти в внешнюю форму, вполне отвечающую внутреннему тонусу пьесы. Для этого уже непригодны все те приемы оформления, к коие в свое время для Студии были так изобретательно применены Станиславским, но то их приспособление на сцене профессионального театра, которое создало разрыв между формой и содержанием исполнения, когда „стали и пать „Двенадцатую ночь" уже в МХТ 2. Возобновить пьесу Шекспира—значит лодыжно заново прочитать гетальное произведение.

Прочтение „Двенадцатой ночи" глазами современников наших дней потребовало и новой формы внешней стороны спектакля. В. А. Фаворский дал ясное тем разрешение. Оформление Фаворского чрезвычайно помогает раскрытию пьесы в ее кипучем, действенном напряжении.

И еще одно замечание. Мы очень помнили слова Томаса Сальвини, этого гения шекспировских образов, который писал, что „актер только тогда может понять шекспировские характеры, когда вникает в смысл каждой фразы". Это очень важно и для раскрытия подлинного Шекспира в „Двенадцатой ночи". Ведь здесь Шекспир не скупится на звонкое слово, на остроумную шутку, его перлами, острый, остроумно перебра мажорных сценариев (гарнирование), обогащает свою речь неожиданными метафорами. Все это в дни Шекспира находило свой самый живой отклик в зрителе. Это были шаги на заколдованные слова, это звучали голоса живых лиц и говорило о вещах вполне понятных для посетителя „Глобуса". Вся, по описанию, и над „Двенадцатой ночью", замирфовали смысл шекспировских намеков, вовлечью шутку превратили в тяжеловесную фразу. Естественно поэтому, что для нашего времени стало приближение шекспировского слова к пониманию современного нам зрителя. Очень трудная задача—добиться такого „перевода", который шутку, заколдованную для времени Шекспира, сделал бы понятной и для нас.

Прежде всего говорить о том, во что выливалась наша работа, но можно сейчас сказать, что работа над Шекспиром одна из самых увлекательных и радостных работ, которые выпадают на долю и актера и режиссера. И перед всеми нами одна цель—создать такой спектакль, который донес бы до зрителя эстиму сужения одного из критиков Шекспира, который говорил о „Двенадцатой ночи"—„есть творения более великие, но нет ничего более очаровательного".

Режиссеры спектакля:

Засл. арт. С. Гиацинтова.
Засл. арт. В. Готовцев.

Заслуженная артистка Республики С. В. ГИАЦИНТОВА.