

*Наталья Ваганова*

Читателю предстоит ознакомиться с первой публикацией рукописного эпистолярного архива Петра Федоровича Шарова (Пермь, 12.5.1886 – Рим, 18.4.1969). Актер, режиссер и театральный педагог, хорошо известный в театральных кругах русского зарубежья, Шаров выехал из России в 1919 г. в составе Качаловской группы артистов МХТ. Оставшись в Европе, он был актером и режиссером, членом правления Пражской группы артистов МХТ, а в 1925-1927 гг. – председателем правления или, согласно принятой в Европе терминологии, директором этой группы.

В 1927-1931 гг. Петр Шаров работал в Германии, в 30-е гг. был востребован как режиссер и весьма популярен в Италии, а в 50-е – 60-е гг. в Нидерландах и в Австрии. Переписка этого безусловно одаренного и незаурядного человека, ученика К. С. Станиславского, свободно владевшего основами искусства русского психологического театра и считавшегося в 50-е – 60-е гг. лучшим постановщиком чеховской драматургии в Северной и Центральной Европе, представляет немалый исторический интерес. При этом, как уже приходилось писать,<sup>1</sup> о деятельности Шарова в Европе большинству специалистов-театроведов в России ничего не известно.

Письма П. Ф. Шарова и письма, ему адресованные, сгруппированы в трех разделах в соответствии с источниками, из которых они получены.

Первый раздел составляют адресованные Шарову письма О.Л. Книппер-Чеховой и В.И. Качалова, датируемые 1922-1923 гг. Не известно, когда и как ответил Шаров на письмо Ольги Леонардовны 1922 года, в сложный период ‘перестройки’ горстки оставшихся в Европе артистов МХТ, которая потом получит название Пражской группы. Но в 1928 г. недавний актер и режиссер этой группы, а теперь главный режиссер

---

<sup>1</sup> Ваганова Н.М. Режиссер Петр Федорович Шаров // Вопросы театра. 2008. № 3-4. С. 318-335.

Шаушпильхаус (Schauspielhaus) в Дюссельдорфе и преподаватель известной театральной школы Луизы Дюмон стремится продолжить диалог с любимой актрисой и рассказать о своей успешной работе в Германии и о том, как ему не хватает общения с родным МХТ. Не ясно, получил ли он ответное письмо. С большой уверенностью можно предположить, что задушевная беседа с Ольгой Леонардовной все-таки состоялась в том же 1928 г. при личном общении в Баденвейлере. Там отдыхал К.С. Станиславский с семейством и несколько актеров МХАТ.<sup>2</sup> Среди тех, с кем общались москвичи, Книппер в своей открытке на имя В.В. Лужского, хранящейся в фондах Музея МХАТ, упоминает М.В. Добужинского и Шарова. Письмо О.Л. Книппер к Шарову 1922 г. было опубликовано во втором томе ее «Переписки» еще в 1972 г. В контексте биографии режиссера оказалось необходимым его привести в данной публикации. Письма В.И. Качалова к Шарову и П.Ф. Шарова к О.Л. Книппер полностью публикуются впервые.

Хорошо зная «дорогого Петрушу», как называют они Шарова в своих письмах, и полностью доверяя ему, и Ольга Леонардовна, и Василий Иванович делятся с ним своими сокровенными мыслями и сообщают подробности закулисной жизни МХТ, не предназначенные для широкой публики.

Во втором разделе публикации собраны письма и открытки П.Ф. Шарова, адресованные Сергею Вагановичу Мелик-Захарову, театроведу и историку МХАТ, заведующему кабинетом К.С. Станиславского в музее МХАТ с 1953 г. и до конца жизни. Письма и открытки хранятся в музее МХАТ, фонд С.В. Мелик-Захарова.

Третий раздел составляют любезно предоставленные нам материалы из архива Театрального института Нидерландов (Archive Theater Instituut Neederlands, TIN) в Амстердаме.

#### Письма П.Ф. Шарова к С.В. Мелик-Захарову

Приехав в Новосибирск с частным визитом к родным в 1960 г., Шаров некоторое время провел в Москве. В беседе с корреспондентом венской газеты «Бильд-Телеграф» в ноябре 1957 г. режиссер сообщил, что собирается в Москву, где намерен «прозондировать почву на предмет возможных гастролей с голландской или французской труппой (если я достану для этого деньги!)».<sup>3</sup> Увы, этот проект, как и некоторые другие

<sup>2</sup> См. письмо О.Л. Книппер В.В. Лужскому. Музей МХАТ, фонд А. № 18223.

<sup>3</sup> Bild-Telegraf. 19. 11 1957. Перевод с немецкого И. Н. Проклова.

начинания Шарова, связанные с попытками показать свои спектакли в Советском Союзе, оказался утопическим. После нескольких неудачных попыток восстановить старые связи он зашел в Музей МХАТ, чтобы напомнить о себе и завязать знакомства хотя бы с историками русского театра. Сергей Ваганович тогда занимал пост заведующего кабинетом К.С. Станиславского. Его архив сохранен работниками Музея МХАТ. К сожалению, писем С.В. Мелик-Захарова к Шарову (они, безусловно, существовали, в чем легко убедится каждый читатель сохранившейся корреспонденции) пока обнаружить не удалось. Но и сами по себе послания Петра Федоровича (а их больше, чем могла вместить данная публикация) к Сергею Вагановичу представляют несомненный интерес.

Письма-исповеди к неожиданно обретенному под конец жизни другу из России, хранителю фонда Станиславского, отражают историю долгой и беспокойной жизни Петра Шарова. Весь свой век, с момента отъезда из родной Перми, он провел “на перекладных”. Останавливаясь то в гостиницах, то на частных квартирах, не имея ни семьи, ни постоянного крова над головой, Петр Федорович уделял большую часть свободного времени переписке с друзьями и знакомыми. Многие его письма и открытки носят характер подробного путевого дневника, а порой приобретают форму рассказов о прошлом или размышлений на самые разные темы, начиная от театра и кончая вопросами религии и политики. Корреспонденты Шарова обычно платили ему той же монетой.

Как отмечают зарубежные биографы Шарова, после смерти режиссера выяснилось, что все его имущество заключается в содержимом единственного чемодана, который он прихватил с собой, приехав на время из Амстердама в Рим, чтобы принять экзамены у студентов Свободной театральной академии (*Libera Accademia di Teatro*), ныне носящей его имя (*Accademia d'Arte Drammatica Pietro Scharoff*). Как жаль, что об этом не может узнать *maestro Pietro Scharoff*, при жизни обижавшийся на итальянских коллег за невнимание! В частной жизни Шаров был крайне непрактичен, как многие русские интеллигенты, что замечают иностранные историки, знакомые с нашими соотечественниками ‘первой волны’ эмиграции. Да и сама профессия режиссера, не имеющего своего постоянного театра, обрекает его на существование ‘вечного гастролера’, будь то на родине или в других странах.

Приехав в 1904 г. в Москву, чтобы по желанию отца получить юридическое образование, восемнадцатилетний Шаров увлекся театром и начал посещать Студию МХТ на Поварской. Познакомившись там с Всеволодом Мейерхольдом, он некоторое время принимает участие в его ранних опытах, едет с его труппой на гастроли в Тифлис, работает с Мейерхольдом в Петербурге. Наконец, молодой человек делает оконча-

тельный выбор в пользу Художественного театра и в 1911 г. переезжает в Москву. Но в 1919 г. снова начинается кочевая жизнь с Качаловской группой артистов МХТ, вернувшейся в Москву в мае 1922 г., объехав пол-России, Балканы, Австрию, Чехию, Германию, Австрию и Скандинавские страны. Впрочем, Шарову, тогда еще Петруше, как до седых волос продолжают его называть товарищи по европейским странствиям, не довелось возвратиться на родину.<sup>4</sup>

Через всю переписку Шарова, как, впрочем, и через его статьи в программах спектаклей по русской классике и интервью для зарубежной прессы, красной нитью проходят тема Московского Художественного театра, огромной любви к Театру, преданности идеалам, воспринятым в период работы в МХТ. “Когда я вспоминаю Ваш театр (не смею сказать ‘наш’, и это мне так больно), я вижу, как все ничтожно сравнительно с ним. Здесь, у немцев, [...] я понял, как много я взял от театра, – читаем мы в его письме из Дюссельдорфа 1928 г. – И эти, сравнительно небольшие знания оказались здесь богатством, откровением”. Напомним, что Шаров был в МХТ не только актером на небольших ролях и срочных вводах. Вернувшись в Москву после нескольких лет работы с Мейерхольдом, он был приглашен преподавать во Второй студии МХТ актерское мастерство. Шаров подчеркивал в своих газетных интервью, что Станиславский простил ему эпизод “отступничества”. Константин Сергеевич интересовался опытами начинающего режиссера. По рекомендации Станиславского, двадцативосьмилетний Шаров был приглашен в качестве режиссера и педагога любительской труппы, состоявшей из рабочих и служащих, в недавно построенный Зимний театр при Морозовской мануфактуре в городе Орехово-Зуево.<sup>5</sup> Спектакли, поставленные Шаровым с актерами-любителями, были показаны московской интеллигенции и заслужили одобрительные отзывы критики. Особым успехом пользовались *Снегурочка* А.Н. Островского и *Царь Федор Иоаннович* А.К. Толстого. На этот же период пришлась работа начинающего режиссера и педагога непосредственно с Константином Сергеевичем. Петр Шаров был назначен одним из помощников режиссера в ходе репетиций второй редакции чеховской *Чайки* в сезон 1916/17 гг. Записи репетиций Станиславского, наблюдения за его подготовкой к

---

<sup>4</sup> Уже приходилось писать о том, что вернуться в МХТ в 1922 г. были приглашены далеко не все “качаловцы”. См.: Ваганова Н.М. “С удовлетворением и радостью увидел родную школу МХАТа”. Из переписки Н.О. Массалитинова 1950-1960 годов // Вопросы театра 2012. № 3-4. С. 294-338.

<sup>5</sup> См. об этом подробно на сайте Зимнего театра в г. Орехово-Зуево: <http://www.zim-teatr.ru/history.html>.

выходу на сцену в спектаклях МХТ (Шаров впоследствии не раз писал и говорил о своем преклонении перед актерским талантом Константина Сергеевича), уроки В.И. Немировича-Данченко, наглядные примеры творчества О.Л. Книппер, В.И. Качалова, Н.О. Массалитинова, которых он называет своими учителями – всё это оказало решающее влияние на формирование творческой личности Петра Шарова. Жизнь его сложилась так, что этот одаренный актер и профессиональный режиссер, педагог и организатор театрального дела смог по-настоящему проявить себя лишь после тридцати лет.

Судьба подарила Шарову раннее знакомство с гениями русского театрального искусства. В Москве и в Петербурге это было пребывание близко к ним, но всегда в их тени, будь то обязанности секретаря *Лукоморья* и исполнение безымянных ролей в *Саломее О. Уайльда* и в *Шарфе Коломбины А. Шницлера* при Мейерхольде или работа помощника режиссера (огромная честь!) у Станиславского. “В моем сознании он остался для меня единственным в мире. Выше его в искусстве нет никого”, – эти строчки о Константине Сергеевиче из письма к О.Л. Книппер-Чеховой 1928 г. остались девизом Шарова на всю жизнь.

Читатель переписки Петра Федоровича с Сергеем Вагановичем не сможет не обратить внимания на драматический эпизод, связанный с попыткой Шарова добиться приглашения в Москву на торжества в связи со столетием со дня рождения Станиславского, которое отмечалось в январе 1963 г. Увы! Выбор приглашенных на юбилейные мероприятия зарубежных гостей определялся не степенью их творческой близости к юбиляру, а совсем иными соображениями. Эмигранты, как тогда называли всех представителей русского театрального зарубежья, были не в чести. В 1963 г. не был приглашен на юбилей К.С. Станиславского пребывавший в “капиталистических странах” Шаров, а пятью годами раньше, несмотря на хлопоты О.Л. Книппер-Чеховой, не смог попасть на празднование 50-летия МХАТ даже обласканный властями Болгарии маститый Н.О. Массалитинов. Николай Осипович, хорошо знакомый с чиновничьими нравами по обе стороны границы, не высказал своего недовольства. Импульсивный Шаров, вот уже сорок с лишним лет свободно перемещавшийся по Европе, не сдерживал своих чувств. “Мне так больно, что я не могу участвовать в 100летию К.С. Лично я был так близок ему!” И в самом деле, публикуемые письма содержат немало восхищенных высказываний и милых бытовых подробностей, подтверждающих эти слова.

Правда, небольшое эссе, автор которого обозначен как “режиссер Петр Шаров. Рим” все-таки было опубликовано в юбилейном номере журнала “Театр” в подборке высказываний советских и зарубежных теа-

тральных деятелей о мировом значении К.С. с подзаголовком “Станиславский сегодня”.<sup>6</sup> Не приходится сомневаться, что это было сделано благодаря усилиям С.В. Мелик-Захарова. Но вот в изданную ВТО в 1963 г. книгу “Станиславский. Писатели, артисты, режиссеры о великом деятеле русского театра”, подготовленную С.В. Мелик-Захаровым и Ш.Ш. Богатыревым, этот текст не вошел. В одном из писем Шаров грустно недоумевает по этому поводу, не подозревая о том, каких усилий, а, скорее всего, ухищрений стоило его московскому другу появление даже крошечной журнальной публикации.

Приведем полностью ответ Шарова на вопросы редакции: “Каково значение наследия Станиславского для современного театра? Какую роль сыграл великий режиссер в Вашей творческой жизни?”:

Петр Шаров. Рим.

С большой радостью и гордостью отвечаю на вопросы журнала “Театр” о влиянии Станиславского и его системы на развитие мирового театра.

Думаю, что не ошибусь, если скажу, что благодаря страстному пропагандисту и продолжателю системы Ли Страсбергу, из студии которого в Нью-Йорке вышла целая плеяда замечательных артистов театра и кино, благодаря Мише Чехову, который отдал всю жизнь за пределами родины пропаганде искусства своего великого учителя, благодаря многим другим ученикам Константина Сергеевича, живым и умершим, Америка стоит на первом месте в мире по распространению системы. Всем, что было, есть и будет лучшего не только в театре, но и в кинематографе, Америка обязана Станиславскому и его системе!

Книги Станиславского сделались евангелием актеров в самых разных странах. Думаю, что сейчас не найдется молодого актера, который не знал бы его работ, не имел бы его портрета.

Влияние Станиславского на театры огромно. Даже Комеди Франсэз, изменяя своим традициям и классическому пафосу, ставит Чехова, Достоевского, Толстого “по Станиславскому”. Такие большие, великолепные художники, как Виллар и Барро, создают свои театры под сильным влиянием Станиславского: Барро ставит “Вишневый сад” и “Дядю Ваню” “по Станиславскому”. Барсак ставит Чехова. А сколько других театров, борясь со стариками, идут той же трудной дорогой нового искусства, проторенной Станиславским. Немецкий театр до сих пор не отказывается от рейнгардтовской школы механического, солдатского подчинения режиссеру-диктатору. И все-таки немецкая молодежь приняла систему Станиславского!

Вы спрашиваете, какую роль сыграл Станиславский в моей жизни. Ответить на это просто. Он научил меня творческому самосознанию. Мне почти восемьдесят лет, но я все еще иду путем, указанным мне моим великим учителем. Всего себя я отдал ему. Вдохновенная искра, которую он заронил в мою душу, не угасла. И

---

<sup>6</sup> Станиславский сегодня // Театр 1962. № 12. С. 33 и сл.

я горд тем, что, может быть, и благодаря мне многие молодые актеры Европы знают имя Станиславского.<sup>7</sup>

В юбилейной рубрике журнала “Театр” отсутствуют данные об участниках опроса. Быть может, поэтому статья Шарова и “проскочила” в номер. Не пришлось сообщать о том, как ученик Станиславского оказался в Риме, при каких обстоятельствах он покинул Россию и т.д. В книжной публикации был бы необходим подробный комментарий о каждом из авторов, особенно зарубежных.

Тон статьи в журнале “Театр” спокойный, солидный, уверенный, отличается от эмоционально перенасыщенных шаровских посланий друзьям. М.В. Добужинский писал А.Я. Белобородову в 1957 г. из Лондона в Рим: “Кланяйтесь также Шарову, от него приходит иногда нет-нет очень милое письмо или открытка, полные восклицательных знаков, и я рад, что не забывает”.<sup>8</sup> В это время Петр Федорович – признанный в Европе мастер, который, как считает историк итальянского театра Сильвио Д’Амико, еще в тридцатые годы привнес на итальянскую сцену искусство профессиональной режиссуры.<sup>9</sup>

Шаров в свое время написал О.Л. Книппер-Чеховой из Дюссельдорфа: “я так отстал, т.е. отошел от русской жизни, что вряд ли смогу к ней прилепиться”. В 1963 г. понять сложные ‘игры’ историков театра с советской цензурой было ему тем более не под силу. Во всяком случае, в переписке с С.В. Мелик-Захаровым проявились свойства характера “милого Петруши Шарова”, которые он сохранил на всю жизнь: скромность, умение быть благодарным, обостренное чувство справедливости и в то же время умение прощать людям их мелкие слабости. Он необычайно дорожил дружбой с Сергеем Вагановичем, обращался к нему за советами, беспокоился о его здоровье, с радостью выполнял его поручения.

Мелик-Захаров, историк театра, хотел добиться от Шарова воспоминаний о дореволюционном МХТ в духе мемуаров, тогда уже начавших появляться на советском книжном рынке. Петр Федорович, не будучи в контексте нашей культурной жизни, видимо, не понимал, как важна для биографа Станиславского каждая на первый взгляд незначительная деталь его общения с учителем. Исключением служит только рассказ в одном из писем о том, как он играл Клещу вместе с Качаловым-Сати-

<sup>7</sup> Станиславский сегодня. С. 69.

<sup>8</sup> М. Добужинский – А. Белобородову. Письмо 29 марта 1957 г. из Лондона // Русско-итальянский архив VII / Archivio russo-italiano VII, a c. di C. Diddi e A. Shishkin. Salerno, Collana di Europa Orientalis, 2011. С. 160-161.

<sup>9</sup> См.: *Rendine A., Camilleri A. Sharoff Pietro* // Enciclopedia dello Spettacolo. Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1954. Vol. 8. P. 1918.

ным в спектакле *На дне*. Как сообщает Шаров, Немирович-Данченко оценил его данные характерного артиста: “А Вы молодец! Вы мужик! Не из мужиков ли Вы?” (Шаров родился и вырос в дворянской семье).

Хранящиеся в Музее МХАТ несколько рукописных страниц, записанных Мелик-Захаровым со слов Шарова, носят характер беглого, явно в спешке сделанного наброска автобиографии. О первом периоде своей творческой жизни Шаров вспоминает мало. Объяснением может служить фраза, сказанная корреспонденту австрийской газеты “Ди Прессе” в интервью перед постановкой *Трех сестер* Чехова в венском Фолкстеатре в 1956 г. Шаров развивает свой излюбленный тезис о том, что Чехова в Европе напрасно считают пессимистом. Он рассказывает о том, как однажды слышал смех Антона Павловича: “Я сам Чехова лично не знал. Однажды я имел возможность наблюдать за ним во время репетиций *Вишневого сада*. Я слышал, как он смеялся над импровизацией одного из актеров... Я был юн, незначителен, но я чувствовал, что он безусловно счастливый человек”.<sup>10</sup>

Эта подчеркнутая скромность (“я был юн, незначителен”), скорее приуменьшение, чем преувеличение своего участия в жизни МХТ звучит и в письмах, и в беседе с другим корреспондентом, который представил Шарова как “последнего и, вероятно, наиболее значительного представителя системы театрального искусства, которую называют системой Станиславского” в Европе. “Я не являюсь ни последним, ни наиболее значительным представителем ‘нашей системы’”, – заявил он. Имел ли режиссер в виду работавшего тогда в Софии Массалитинова или учеников Станиславского, живших в СССР, эта старомодная порядочность была и осталась характерной чертой Шарова. Уверенный, что искусство Пражской группы артистов МХТ, особенно после распада ее основного состава, есть “лишь слабый отблеск того великого Солнца, которое продолжает светить из Москвы во все края Света” и считая, что “имя МХТ меньше и меньше в нашем деле уважается”, он расстался с товарищами, принял приглашение из Дюссельдорфа и стал главным режиссером одного из лучших театров Германии. Как он сам пишет в том же письме к О.Л. Книппер-Чеховой, он “сделал верный шаг” и “себя хоть на старости лет” (т.е. в сорок два года) “нашел”.

### Шаров и Пражская группа артистов МХТ

Эпизоды, связанные с Пражской группой, занимают большое место в переписке с С.В. Мелик-Захаровым. Только в этих письмах Шаров упо-

---

<sup>10</sup> Die Presse, 14.1.1956. Перевод с немецкого И.Н. Проклова.

требляет местоимение “мы”. При всех сложностях и противоречиях существования Пражской группы после 1925 г., этот творческий коллектив в какой-то степени на время заменил ему семью. Так же воспринимал он, вероятно, и Качаловскую группу, где он был рядом с Книппер и семейством Василия Ивановича. Не случайно он так часто упоминает в письмах “Васю” Качалова и передает приветы “Диме Шверубовичу-Качалову”, который, как мы знаем из его мемуаров, воспринимал Шарова с значительной долей иронии. Впрочем, В.В. Шверубович<sup>11</sup> признал несомненное достижение Шарова-актера – исполнение роли Смердякова в инсценировке *Братьев Карамазовых* по Ф.М. Достоевскому. К оценкам В.И. Качалова (в данной публикации) и В.В. Шверубовича в его мемуарах<sup>12</sup> присоединился чешский журналист В.З. Клима (Казэтка). Он назвал исполнение роли Смердякова Шаровым в ряду “поразительных свершений”, оставленных москвичами в памяти зрителей Праги.<sup>13</sup> Кроме того, в разных составах спектаклей Качаловской группы были им сыграны следующие роли: Актер, Бубнов и Лука (*На дне*), Крутицкий (*На всякого мудреца довольно простоты*), Серебряков (*Дядя Ваня*), Горацио (*Гамлет*). В 1923 г. в обширной рецензии на поставленный в Берлине Н.О. Массалитиновым с актерами будущей Пражской группы спектакль *Село Степанчиково* по Ф.М. Достоевскому А. Авдеев отмечал исполнителей эпизодических ролей. Среди тех, кто оттенял своей игрой гротескный образ “эмигрантского Москвина” П.А. Павлова – Фомы Опискина, критиком был выделен и “трясущийся от обиды лакей Шарова”.<sup>14</sup>

Элегантен и одновременно зловещ был Свидригайлов, – еще одна роль из мира Достоевского, сыгранная Шаровым в известном фильме Роберта Вине *Raskolnikoff* (1923 г.). Замысел немецкого режиссера-экспрессиониста далек от привычного русскому читателю восприятия романа *Преступление и наказание*. Большинство актеров Качаловской

---

<sup>11</sup> Сын В.И. Шверубовича-Качалова.

<sup>12</sup> *Шверубович В.В.* О старом Художественном театре. М., Искусство, 1990. С. 244.

<sup>13</sup> *Инов И.* Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20-е – 40-е годы 20-го века). Praha, Národní knihovna CR - Slovanská knihovna, 2003. С. 53.

<sup>14</sup> “Театр” (Берлин) 1923. № 2 (17). С. 13. Роль матери Раскольникова исполняла Е. Ф. Скульская, его сестры Дуни – А. К. Тарасова, Разумихина – А. Жилинский, Мармеладова – М. М. Тарханов, его жены Катерины Ивановны – М. Н. Германова, Сони Мармеладовой – М. А. Крыжановская, Порфирия Петровича – П. А. Павлов, мещанина – И. Н. Берсенев.

группы, занятых в фильме, играли в ‘художественнической’ реалистической манере, что, как не раз отмечено историками кино, не совпадало ни с изломанными декорациями, ни с мистическим освещением и другими элементами стилистики этого немого черно-белого фильма.

Шаров, так же как исполнитель роли Раскольникова Григорий Хмара, был ближе к эстетике экспрессионистского кинематографа. В его движениях зверя, крадущегося к добыче и почти настигнувшего ее (Свидригайлов подслушивает признание Раскольникова в убийстве, сделанное им Соне, что позволит ему потом шантажировать сестру Родиона Дуню) можно увидеть следы уроков мейерхольдовских пантомим.

В истории Пражской группы артистов МХТ Шаров проявил себя как исполнитель разнообразных ролей, которые он трактовал как характерные: Смердяков (*Братья Карамазовы* по Ф. М. Достоевскому), князь Абрезков (*Живой труп* Л. Н. Толстого), Бубнов (*На дне* А. М. Горького), Гаев (*Вишневый сад* А. П. Чехова), доктор Вангель (*Женщина с моря* Г. Ибсена), Вестник (*Медея* Еврипида), Гиле (*У жизни в лапах* К. Гамсуна). На гастролях труппы в Париже (1926 год) Шаров выступил и как актер в большинстве перечисленных постановок, и как режиссер двух спектаклей, показанных ‘пражанами’ несколько позже и в Вене: *Бедность не порок* А. Н. Островского и *Живой труп* Л. Н. Толстого.

Вот что писал о постановке пьесы Островского корреспондент газеты “Новое русское слово”, предваряя гастроль в США Пражской группы артистов МХТ в 1930 г., которой тогда уже руководили В. М. Греч и П. А. Павлов:

*Бедность не порок* не из числа тех пьес, которые открывают новые перспективы. Но зато с какой тщательностью и любовью она ставится группой Московских артистов и как превосходно расходятся все ее роли. Режиссер пьесы Шаров, старый и опытный актер МХТ. Он наполнил движением все длинноты пьесы, создал спектакль, который, по отзывам всей европейской критики, смотрится с напряженным интересом.<sup>15</sup>

Та же критика с особенным признанием отмечает трогательное исполнение г-жой Крыжановской роли Любви Гордеевны, дающей образ трогательный и глубоко русский. Рецензент также отмечает великолепную игру П. А. Павлова в роли Любима Торцова и В. М. Греч – Анны Ивановны. Декорации были исполнены по эскизам Павла Челищева.

С гастрольями Пражской группы в Париже и Вене связан один из важных моментов жизни Петра Шарова. Ему довелось, причем успеш-

<sup>15</sup> *Бедность не порок* у группы Моск. Художественного театра // Новое русское слово (Нью-Йорк), январь 1930. Б-ка Дома русского зарубежья. Ф. 11, оп. 1, ед. хр. 68.

но, попробовать себя в роли театрального антрепренера. Случилось так, что он прибыл в Париж и в Вену в качестве директора Пражской группы. Ситуация, сложившаяся накануне гастролей, поставила под вопрос само существование творческого коллектива ‘московских пражан’. Актер и режиссер С.М. Комиссаров (по псевдониму – Серком) описал ее в шутовском стихотворении “Когда – тогда”<sup>16</sup>.

Когда карман пуст безнадежно,  
Когда кругом обман и ложь,  
Когда грядущее тревожно,  
Тогда Серкома ты не трожь.

Когда Медея улетела,  
Когда Махно забился в глушь,  
Когда вся труппа поредела –  
Тогда порю одну я чушь.

Когда мы стали “стариками”,  
Когда в актерах недочет,  
Тогда не пишется стихами  
И юмор в голову нейдет.

Когда “Горячим сердцем” Юра  
Торгует оптом по фунтам,  
Когда с костюмами Манюра  
Бежала к дальним берегам,

Когда Андреев протестует,  
Набив кубышку долларов,  
Тогда во мне нутро бушует,  
И на убийство я готов.

Когда обрыскав где возможно  
Маруся с грустью бьет отбой,  
Когда с субсидией тревожно,  
Тогда я прямо сам не свой!

Когда погрязли в Клановицах,  
Когда пошла и “Бедность” впрок,  
Когда тревога только в лицах –  
Тогда и пьянство не порок!

Когда бескомнатные лица  
Со злобой рыщут по грязи,  
Когда последняя девица  
Уже в супружеской связи,

---

<sup>16</sup> Б-ка Дома русского зарубежья. Ф. 11, оп. 1, ед. хр. 68.

Когда Левицкая вздыхает  
 По мужу – сидя tête-à-tête,  
 И о комфорте все мечтает,  
 Тогда я зол на целый свет.  
  
 Когда Ян Томан от безделья  
 Грозит газетною статьей  
 “Довольно русского засилья”  
 Тогда смеюсь я как дурной.  
  
 Когда Серком сменяет вехи  
 По утверждению газет,  
 Бросая старые доспехи  
 Как разложившийся предмет, –  
  
 Тогда объятый исступленьем  
 Директор Шаров вне себя  
 Перегрызает с наслажденьем  
 Серкому горло, зло рыча...  
  
 Когда Серов с ехидным глазом  
 Весь искажаясь и остря,  
 С Андреевым сдружился разом  
 Уйти из группы все грозя, –  
  
 Тогда из ванны вылезая  
 Лепечет Люба как птенец  
 “Не верю в группу, господи, я,  
 Пришел нам, видимо, конец!”

Klanovice, 1925.

Попробуем разгадать ребусы, возникающие при чтении этого текста перед непосвященным читателем. “Медея”, которая “улетела”, она же “Манюка”, которая “с костюмами бежала к дальним берегам” – это, разумеется, Мария Николаевна Германова. С болезнью и отъездом в Париж Германовой Пражская группа лишилась не только своей первой актрисы и режиссера спектакля *Медея*, но и одного из руководителей. Несколько раньше покинул группу и другой ее недавний лидер и главный режиссер – Н. О. Массалитинов, переехавший в Софию, где он стал главным режиссером Национального театра. Возможно, именно к Массалитинову относится не совсем понятная фраза “когда Махно забился в глушь”. “Юра” – Ю. В. Серов, артист Первой студии МХТ, сын известного художника Валентина Серова, постановщик *Горячего сердца* А. Н. Островского в пражском Национальном театре, сотрудничавший и с Пражской группой артистов МХТ. Андреев – Андрей Васильевич Андреев, художник Пражской группы, который в эти годы успешно работал также в немецком кинематографе. Любовь Левицкая – одна из актрис

Пражской группы. Люба – вероятно, всё та же Левицкая. Маруся – вероятно, актриса Пражской группы Мария Алексеевна Крыжановская. Остальное легко поддается расшифровке. Оказавшись “в Клановицах”, в чешской провинции, Серком узнает, что столичный критик Ян Томан угрожает написать статью о “русском засилье” на сценах Праги (а такие статьи появлялись и в Любляне, и в Загребе, и в Белграде, где в двадцатые годы появилось множество русских артистов). К тому же и “с субсидией тревожно”. И когда “объятый исступлением, директор Шаров, вне себя, перегрызает с наслаждением Серкому горло, зло рыча”, – это, конечно, шутка, дружеский шарж на старинного знакомого. По правде говоря, им обоим в это время было не до шуток. Незадолго до гастролей в Париже правительство Чехословакии ввиду финансовых затруднений вынуждено было сократить ассигнования на содержание группы артистов МХТ, которыми она пользовалась с 1923 г. Избранный в этот тяжкий период 1925 г. председателем правления, Шаров тогда спас группу от краха. Он добился выделения группе займа в чехословацком банке на гастроль в Париже, а затем организовал поддержку европейских поездок группы вплоть до 1928 г.<sup>17</sup>

Приводимая в книге историка русского зарубежья И. Инова документация из архива Министерства иностранных дел Чехословакии подтверждает четкое выполнение директором П. Ф. Шаровым взятых на себя обязательств. Сказалось юридическое образование, полученное им в России, хотя, возможно, и не законченное. В одном из писем 1964 г. к Мелик-Захарову Петр Федорович описывает характерный для его отношения к общему делу эпизод, связанный с гастролями в Париже: “Мой очень дорогой, золотой, большой с рубинами [крест]... все еще лежит в ломбарде в Париже. Нужны были деньги, “нам” нечего было есть, вот я и унес мой старинный крест в ломбард. Все собираюсь выкупить, плачу проценты – все это дорого, почти не по карману”.

Несмотря на все старания тех, кто хотел сохранить единство и творческий уровень Пражской группы, противоречия, описанные в стихах Серкома, привели к ее кризису. С точки зрения Шарова, некоторые члены группы “роняли имя М.Х.Т.”, за что он чувствовал необходимость “как будто в чем-то оправдаться” перед своими наставниками и прежде всего перед Константином Сергеевичем. Выполнив свои обязательства перед товарищами по группе, Шаров принял приглашение занять пост главного режиссера Шаушпильхаус в Дюссельдорфе. Как мы уже убе-

---

<sup>17</sup> Об этом см.: *Инов И.* Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии. С. 77-87.

дились, на первых порах он был очень доволен (“Я работаю много, интересно. У меня громадное дело, культурное”).

Несколько спектаклей Шаров выпустил при участии М.В. Добужинского, с которым был знаком еще по Петербургу, а затем по работе в МХТ, и это не могло не дать ему чувства гордости и удовлетворения. С одним из таких совместных с Добужинским спектаклей – “У жизни в лапах” по К. Гамсуну – в 1927 г. Шаров впервые гастролировал в Амстердаме. Но, несмотря на прекрасные отзывы критики и теплый прием публики (особенным успехом пользовались осуществленные в Дюссельдорфе при участии М.В. Добужинского спектакли *Ревизор* Н.В. Гоголя (1927 г.) и *Натан Мудрый* Г.Э. Лессинга (1928 г.), Шаров чувствовал себя в Германии одиноко.

#### Театральная деятельность в Италии

В 1929 г. русская актриса Татьяна Павлова (Зейтман), делавшая актерскую карьеру в Италии, пригласила Шарова в свою труппу. Первая их совместная работа на сцене Театра Филодрамматичи в Милане, постановка *Грозы* А.Н. Островского с Павловой в роли Катерины (премьера 22 марта 1929 г.).<sup>18</sup> Труппа Павловой впервые показала на итальянской сцене полную версию *Грозы* с костюмами и декорациями Леонида Браиловского. Рецензии на спектакль, появившиеся в миланской печати, были самыми положительными.

[...] Перед нами прошла старая Россия – трагическая и колоритная, варварская и загадочная, жестокая и мечтающая, – во всем блеске костюмов и декораций профессора Браиловского и в постановке, осуществленной Петром Шаровым, который проявил исключительное художественное чувство правды, поэзии и театра. – писал корреспондент газеты “Коррьере делла сера” 23 марта 1929 г. – Улица и дом, звездная ночь и вечерняя гроза заставили нас поверить, будто перед нами живые люди и живая природа. Насколько точно все это собрано вместе, насколько выразительно, с каким вкусом, с каким разнообразием деталей, с какими замечательными живописными находками, насколько сливаются друг с другом реплики и старинные песни – раздающиеся то близко, то далеко и окутывающее вас особой атмосферой! (“Коррьере делла Сера”, 23 марта 1929 г.).<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Пьеса была раньше поставлена в римском театре Валле (премьера 31 января 1929 г.), где имела большой успех. Ср.: *Скандура К.* Петр Шаров – посланник Станиславского в Италии // *Россия и Италия. Выпуск 5. Русская эмиграция в Италии в XX веке.* М. 2003. С. 254.

<sup>19</sup> Цит. по: *Вассена Р.* Милан, Русские на сцене драматического театра (1920-1940) // [www.russinitalia.it](http://www.russinitalia.it).

Прекрасно были приняты критикой и другие работы Шарова. В ноябре 1930 г. с той же труппой Павловой режиссер поставил в римском театре Валле семейную драму *Ню. Трагедия каждого дня* Осипа Дымова с Павловой в роли Ню и Ренато Чаленте в роли мужа.<sup>20</sup>

Между 1931 и 1934 годами Шаров ставил спектакли, которые историки итальянского театра приводят в качестве примера мастерского владения искусством режиссуры. Это были *Дядя Ваня* (1932 г.), *Вишневый сад* (1933 г.) и *Чайка* (1934 г.) А.П. Чехова, *На дне* А.М. Горького (1931 г.), *Ревизор* (1932 г.) и *Женитьба* (1933 г.) Н.В. Гоголя, *Преступление и наказание* и *Братья Карамазовы* по Ф.М. Достоевскому, *Живой труп* Л.Н. Толстого, *Дни нашей жизни* Л.Н. Андреева (1931 г.) и *Квадратуру круга* В.П. Катаева (1931 г.), а также тексты европейских драматургов.<sup>21</sup> В эти годы он сотрудничал с многими итальянскими актерами (Джино Черви, Эльза Мерлини, Ренато Чаленте, Эмма Грамматика, Меммо Бенасси) и с труппами Кики Палмер, Алессандро Моисси, Руджеро Руджери.

Спектакли шли с таким успехом, что в 1933 г. режиссер решил окончательно обосноваться в Италии. К этому периоду относится его интервью “Исповедь русского режиссера, работающего в Италии” для журнала “Сценарио”,<sup>22</sup> в котором, анализируя проблемы итальянского театра “на основании своего двадцатидевятилетнего опыта работы на сцене”, он настаивает на том, что цель театра – служить искусству и очаровать зрителя. Шаров завершает интервью цитатой из К.С. Станиславского “надо любить искусство, а не себя в искусстве”.

В 1938 г. Петр Шаров получил итальянское гражданство. В Италии в двадцатые годы образовалась своего рода колония людей искусства из Москвы и из Петербурга. Здесь жили и работали художник Николай Бенуа, архитектор Андрей Белобородов, сценограф Леонид Браиловский и его жена, художник по костюму Римма Браиловская и множество других беженцев из России. Шаров поддерживал добрые отношения с соотечественниками. Имя “неистового Шарова”, как окрестил его А.Н. Бенуа, не раз упоминается в их переписке (в 40-е он также ставит в Италии оперные спектакли, которые оформляли А.Н. и Н.А. Бенуа).

---

<sup>20</sup> См. рецензию спектакля в кн.: *D'Amico S. Cronache 1914-1955. Vol. III. T. II. 1930-1931. Palermo, Edizioni Novecento, 2003. P. 413-416.* Впоследствии пьеса была поставлена и в Милане (премьера в Театре Мандзони 5 февраля 1931 г.).

<sup>21</sup> См. хвалебные рецензии Д'Амико на эти спектакли в кн.: *D'Amico S. Cronache 1914-1955. Vol. I-V. Palermo, Edizioni Novecento, 2001-2005.*

<sup>22</sup> *Confessioni d'un regista russo in Italia // Scenari 1933. № 1. P. 21-25.* См. полный текст интервью в переводе с итальянского Н. Симоновой в Приложении.

В 1938 г. Шаров организовал в Риме труппу “Компания дель Элизео” с актерами Джино Черви, Рина Морелли, Паоло Стоппа, Андреина Паньяни, Карло Нинки, Арольдо Тьери. Он поставил с ними, в частности, шекспировскую *Двенадцатую ночь* (премьера 1 декабря 1938 г.), *Виндзорские проказницы* (премьера 23 ноября 1939 г., сценограф Николай Бенуа), *Отелло* (премьера 6 декабря 1940 г.).<sup>23</sup>

Некоторое время Шаров преподавал актерское мастерство в Экспериментальном центре киноискусства (Centro Sperimentale di Cinematografia). С 1946 г. вместе с актером, театральным деятелем и режиссером Альдо Рендине он основал и возглавил Свободную театральную академию в Риме.<sup>24</sup>

Много внимания уделял Шаров своей педагогической работе в Италии. Студийные спектакли Шарова и его воспитанников, показанные в театре Элизео и на других сценах Рима, долгое время были событиями, вносящими свежую струю в культурную жизнь столицы Италии.

“Театр Элизео, экстраординарный цикл театральных постановок 18 июля - 3 августа 1947 г.”, – таков был подзаголовок одной из рецензий на спектакль Свободной академии *Три сестры* А.П. Чехова, открывавший первый сезон показов работ театральной молодежи под руководством Шарова:

[...] в театре собралась завидная публика: драматургию представляли Уго Бетти, Чезаре Вико Лодовичи, Альберто Казелла; режиссуру – Марио Солдати, Марио Камерини, оба в белоснежных костюмах, Альдо Вергано; из актеров были: Джино Черви, волосы которого снова стали темными и Элиза Чегани в китайском кимоно. Присутствовали также Луиджи и Мария Вольпичелли и эталонная теща Ольга Резневич, многочисленные молодые актеры, все театральные критики, некоторые кинематографисты.

Петру Шарову, руководителю “Свободной театральной академии”, мы особенно признательны за исполнительское мастерство его учеников, далекое от какой-либо академической условности.

Эти молодые люди обладают живым чувством театра не как условности в данных обстоятельствах, но как продолжения жизни на сцене. Выбор “Трех сестер”, как материала для студенческого спектакля, стал серьезным испытанием достоинств этой школы. Режиссерская задача Джузеппе Ди Мартино была выполнена. [...] Незабываемы Е. Бальбо в роли барона Тузенбаха, Р. Альберти в роли капитана Соленого, П.Л. Костантини в роли Вершинина и, в особенности,

<sup>23</sup> Подробнее о постановках и рецензиях на спектакли см.: *M. Giannusso. Eliseo. Un teatro e i suoi protagonisti. Roma 1900-1990. Roma: Gremese Editore, 1989. P. 65-73.*

<sup>24</sup> Об истории Академии см.: *Accademia d'Arte Drammatica Pietro Scharoff. Una scuola per il teatro. L'Attività dell'Accademia dal 1946 al 1993. Spoleto 1993.*

Ф. Баллетта, М.Л. Каструччи, Ф. Росси в ролях, соответственно, Ольги, Маши, Ирины” – такими комплиментами в адрес молодых артистов и их ментора завершал свою статью Джордж Проспери.<sup>25</sup>

Другой рецензент, отмечая, что “Свободная академия – школа без поддержки, субсидий и протекций, рожденная для того, чтобы служить театру, а не использовать его в своих интересах, созданная с глубоким пониманием и искренней страстью”, подчеркивал роль Шарова, как руководителя, который в трудном начинании служит своим актерам примером преданности театру. В спектакле *Три сестры* критик отмечал “удивительное чувство сцены, постоянно присутствующее чувство меры, красоту формы, точность речи, стройный концерт голосов, тонкую игру персонажей”.<sup>26</sup>

Высоко оценили критики и еще два спектакля программы 1947 г., поставленные под руководством Шарова: драму Ф. Ведекинда *Пробуждение весны* в исполнении ровесников юных героев и непривычный для публики опус Г. Гауптмана *Вознесение Ганнеле*.

В сезон 1948 г., прошедший под девизом “театра искусства”, студенты Свободной академии с успехом представили на сцене театра Элизео инсценировку романа Достоевского *Братья Карамазовы* и *На дне* Горького под закрепившимся в Европе со времен спектакля Макса Рейнхардта названием *Ночлежка*. Особых похвал удостоились исполнители ролей Барона и Актера.

Авторитетный представитель старшего поколения литературной и театральной общественности Чезаре Вико Лодовичи тогда написал статью “Спектакли школы Шарова в Элизео”.

Последователь школы Станиславского, Петр Шаров принес с собой абсолютную преданность искусству. Слово “Искусство” всегда представляется ему написанным с большой буквы. Предполагается также: суровая дисциплина, героическая любовь к самопожертвованию. Определенное чувство стиля и ритма делают из него поэта сцены. [...] Ученики школы Шарова обладают чувством собранности и дисциплины, которое ему удалось им передать.

Шаров – поэт сцены. Серьезное отношение к делу – первая отличительная черта его школы. Эта черта, которую нельзя было не заметить, сразу бросалась в глаза при просмотре первого студенческого спектакля *Три сестры* Чехова, сложнейшего испытания. [...] С первых же реплик, с первого взгляда на сцену, оборудованную старательно и со вкусом, от света до тона, сразу чувствовался стиль. И не столько стиль режиссера Джузеппе Ди Мартино, ведь тот же отпечаток в во-

---

<sup>25</sup> Там же. С. 27. Перевод Н. Симоновой.

<sup>26</sup> Там же. С. 27-28.

площении совсем другой личности в совсем другой работе, встретился позже в *Пробуждении Весны* Франка Ведекинда, показанном спустя несколько вечеров режиссером Антонелло Торрака. [...] Здесь есть душа школы...<sup>27</sup>

Таким образом, были отмечены заслуги Шарова как педагога не только актерской, но и режиссерской мастерской. Будучи не только писателем и теоретиком искусства, но и видным актером, Лодовичи не преминул заметить, что руководимая Шаровым “школа живет только на скромные отчисления любителей и почитателей театра. [...] От этой свободной школы я жду многого. Уже сейчас, после первых спектаклей, некоторые ее ученики заявили о себе. Очень хотел бы назвать их имена. Но ученики должны привыкнуть ждать похвалы. Шаров напоминает им об этом великолепной позицией Станиславского: “Любите Театр, а не себя в Театре”.<sup>28</sup> Прекрасную прессу получил и поставленный самим Шаровым со студентами академии, которую и он сам в письмах часто называет школой, спектакль *Ревизор* (1951 г.).

Сила спектакля, представленного Шаровым, состоит в его очаровании, – писал критик Коррадо Альваро. [...] Никакого сомнения, что актеры не просто примерили на себя одежды персонажей, но эти одежды словно бы никогда и не висели в театральной костюмерной. Мы верим в портреты, созданные режиссером, как если бы он их привез с собой из родной страны и, уверены, извлек из памяти, с почтением относясь к своему народу и своему поэту.<sup>29</sup>

На этот раз к участию в спектакле были привлечены не только студенты и сотрудники академии, но и профессиональные актеры. Кроме Камилло Пилотто в роли городничего, и любимицы зрителей актрисы Аве Нинки, в рецензии упоминались Карло Буратти и Альдо Рендине, исполнявшие роли Добчинского и Бобчинского, и Фиорелла Росси – Мария Антоновна. “Убедительно и смешно воплотили они замысел режиссера” – заключал свой отзыв критик.<sup>30</sup>

В 1957 г. большой удачей Свободной театральной академии, практическое руководство которой к тому времени осуществлял Альдо Рендине, стала постановка популярной пьесы В. Сарду *Мадам Сен-Жен*. “Главные исполнители: А. Флорио, Р. Альтамура, Дз. Велвова, А. Рендине, Е. Бьяджетти и Ж. Дюпай были очень хороши и полностью заслу-

<sup>27</sup> Там же. С. 35-36.

<sup>28</sup> Там же. С. 35-36. Автор статьи вслед за П. Ф. Шаровым перефразирует известное изречение К. С. Станиславского: “Любите искусство, а не себя в искусстве”.

<sup>29</sup> Там же. С. 46

<sup>30</sup> Там же. С. 46.

жили сердечные аплодисменты зрителей”, – писал обозреватель газеты “Иль Пополо”. “Все актёры сыграли с прекрасным чувством достоинства и неосознанно участвовали в справедливом успехе вечера. Достойное творение режиссера Альдо Рендине. Замечательные сценические детали и костюмы, выполненные с большим вкусом. Счастливый успех и шквал аплодисментов”,<sup>31</sup> – вторил ему корреспондент “Иль джорнале д’Италия”.

В конце 50-х – начале 60-х годов Шаров был занят преимущественно работой в Нидерландах, в Австрии и Германии. Тем не менее, в Академии не забывали своего Маэстро, да и он, время от времени приезжая в Рим, как свидетельствуют некоторые письма к С.В. Мелик-Захарову, курировал отдельные спектакли и проводил мастер-классы.

#### Последние годы работы

После окончания Второй мировой войны Шаров уже не был так востребован в драматических театрах. Сохранив общее руководство Свободной театральной академии и приезжая время от времени в Италию для работы со студентами, на постановки русских опер или на отдых, он большую часть времени работал в Нидерландах. Там помнили еще его гастрольные спектакли 1920-х годов. Голландскому театру, развивавшемуся несколько обособленно от европейских течений, необходим был режиссер-педагог, владеющий искусством постановок психологической драмы. Голландская сцена в своем развитии стремительно прошла этап перехода от натурализма к экспрессионизму, практически миновала стадию психологического театра. Спектакли по русской классической драматургии были редкостью. Особенные трудности испытывали голландские режиссеры с постановкой драматургии А.П. Чехова.

Письма к С.В. Мелик-Захарову полны сообщений о спектаклях, которые он готовит в “холодной, но сердечной Голландии” или в Австрии, где тоже высоко ценили его постановки русской драматургии: Тургенева, Гоголя, Чехова. “Коньком” Шарова-режиссера была работа с актерами. Если в Амстердаме он выступал прежде всего как педагог, наставник, то с австрийскими актерами, чья школа была ему ближе, он чувствовал себя свободнее. “Венские актеры очень быстро всё усваивают”, – говорил он в своем интервью для газеты “Вельтпрессе” в процессе репетиций в Йозефштадт театре *Месяца в деревне* И.С. Тургенева. Особенно был доволен режиссер исполнительницей роли Натальи

---

<sup>31</sup> Там же. С. 47.

Петровны, выдающейся, по его мнению, актрисой Хильде Краль. “Она любит работу, что очень важно в нашей профессии, и она работает непрерывно над собой и над ролью”.<sup>32</sup>

В газетных интервью Петр Федорович всегда подчеркивал свою приверженность системе Станиславского. Правда, Сильвио Д’Амико, апологет русской психологической школы, пытаясь определить особенности метода Шарова-режиссера, писал, что он “смягчал строгость системы Станиславского склонностью к выдумке и фантазии и незабываемыми уроками Мейерхольда и Вахтангова”.<sup>33</sup>

В Нидерландах особенно ценили Шарова как постановщика драматургии Чехова. “У кого достаточно развито чутье и зрение, те будут поражены тем, как Шаров, точно волшебник, через сотни мелких деталей вдыхает жизнь в персонажей, в ситуации и состояния. Эти детали разбросаны повсюду: в манере произнесения текста, в тембре голосов, в примечательных черточках, делающих позы, жесты и мимику русско-чеховскими и, разумеется, в декорациях и костюмах”, – читаем мы в рецензии 1967 г. на постановку *Дяди Вани*, любимой чеховской пьесы тогда уже восьмидесятилетнего Шарова. “Великолепная постановка *Дяди Вани* – это спектакль для настоящих театралов, осознающих, что вне Шарова подобной столь сильной, по-настоящему русской режиссуры не существует, и что после него эта подлинность будет утрачена”.<sup>34</sup>

В фонде Шарова в Театральном институте Нидерландов хранится немало статей с подробным и весьма лестным разбором его спектаклей. Достаточно привести только некоторые фразы: “Мастер режиссуры Петр Шаров вновь представил продуманный до мелочей и берущий за душу спектакль по пьесе Чехова”, “Как Шаров повлиял на наш театр”, и т.д.<sup>35</sup>

Иногда Шаров, извиняясь перед Мелик-Захаровым за “хвастовство”, приводит в письмах к нему выдержки из рецензии и броские газетные заголовки. Из переписки с московским другом ясно, что Петр Федорович стремится понять (и принять) происходящее в СССР. Но многого не понимает. Категорически не мог он принять невероятно изменив-

<sup>32</sup> Weltpresse, 17.1. 1957. Перевод с немецкого И. Проклова.

<sup>33</sup> Цит. по: *Потанова З.М.* Островский в Италии // А.Н. Островский. Новые материалы и исследования. ЛН 88. М. 1974. Т. II. С. 323.

<sup>34</sup> Nieuwe Haagse Courant. 4.3.1967. Перевод с нидерландского Е. Степаненко.

<sup>35</sup> Collection Peter Scharoff. Archive Theater Instituut Neederlands (TIN), Amsterdam. Перевод с нидерландского Е. Степаненко.

шийся, по его мнению, язык, особенно искажившееся до неузнаваемости произношение актеров МХАТ, спектакли которого он видел (и слышал) не только во время недолгой поездки в Москву, но и на зарубежных гастролях театра.

Гениальных актеров мало, как и везде, – говорил он – и все же актеры и публика сделались интеллигентнее. Уровень выше, чем раньше... Но язык... Язык изменился. Я имею в виду не новые слова, народ живет, а язык живет вместе с ним и изменяется. Но русские актеры стали петь. Они разговаривают мелодиями – вверх-вниз, ой-ой, на слух это ужасно. Хорошо, что Станиславский уже умер, а то он умер бы сейчас, если бы послушал, как говорят сейчас во МХАТе. Но когда я кое-что сказал об этом, мне ответили: это ты забыл русский язык! Нет-нет-нет, я не забыл русский... Но русские фильмы я предпочитаю смотреть в дуближе на итальянский.<sup>36</sup>

С. В. Мелик-Захаров был почти единственным оставшимся в России другом Петра Федоровича. Боязнь за него, страх его потерять ощущаются в последних письмах. Для самого Сергея Вагановича, кажется, переписка с зарубежным приятелем, уцелевшим обломком старого Художественного театра, была своего рода отдушиной, возможностью затронуть предметы, о которых не принято было в те годы говорить в советском обществе. Чего стоят только рассуждения Шарова о религии, на которые его, очевидно, натолкнули письма Сергея Вагановича и его просьбы прислать “крестик”!

В третьем разделе публикации, где собраны предоставленные нам материалы из архива Театрального института Нидерландов, выделяются письма от Веры Ивановны Комиссаровой, в которых она сообщает о новостях московской театральной и музейной жизни 1960-х годов. Вера Ивановна была замужем за сотоварищем Шарова по Качаловской, а затем и Пражской группе артистов МХТ Сергеем Михайловичем Комиссаровым, актером, братом известного артиста МХАТ А. М. Комиссарова. Вернувшись в 1928 г. в СССР, он работал в театрах Омска и Иванова, а с 1939 г. с успехом играл и ставил спектакли в Ярославском драматическом театре имени Ф. Г. Волкова. Там же играла и его жена.

К моменту кратковременного визита в Москву Петра Шарова (1960 г.) супруги Комиссаровы закончили свою театральную карьеру и переехали в столицу. Вера Ивановна, урожденная Волкова, дочь высокопоставленного военного царских времен, была востребована Мосфильмом как обладательница светских манер и приятной внешности дамы “из прошлой жизни”. Сергей Михайлович был тогда серьезно болен. Его

---

<sup>36</sup> Haagse post. 28.11.1964. Перевод с нидерландского Е. Степаненко.

жена охотно взялась помогать Шарову: она передала в Музей А.П. Чехова, да, наверное, и в другие учреждения, программы и афиши чеховских спектаклей Шарова. Афиши на разных языках, выпущенные к постановкам русского режиссера, в молодости ученика и помощника Станиславского, и сегодня хранятся в архиве московского Литературного музея.

Кроме того, во третьей части публикации представлены адресованные Шарову письма хороших знакомых, которые могут служить иллюстрацией быта и настроений того круга русской эмиграции, который был ему близок. В своих письмах Шаров упоминает о намерениях поставить отдельные спектакли, но не всё задуманное удалось.<sup>37</sup>

Последним спектаклем П.Ф. Шарова в Италии стала постановка пьесы А.П. Чехова *Дядя Ваня* с труппой Фoa-Фeррари в римском театре Ла Комета в 1967 г. О ней упоминает в одном из своих писем к режиссеру Вера Ивановна Комиссарова, которая благодаря своей юной приятельнице, вышедшей замуж за итальянца, стала узнавать новости римской культурной жизни. На этот спектакль откликнулись рецензиями и театральные журналы: миланский “Сипарио” и римская “Драма”. В конце своей творческой карьеры Шаров искал новые подходы к чеховской пьесе, которую он очень любил и к которой не раз обращался, работая с драматическими труппами разных стран.

Итальянская славистка Клаудиа Скандура, напоминая о том, что шестидесятые годы были в Европе временем протеста и обновления, пишет, что Шаров представил чеховских персонажей “удивительно откровенно, сохранив при этом авторский текст и фабулу, вместе с тем пьеса напоминала водевиль, т.е. комедию, как определил ее сам А.П. Чехов. Когда Шаров вместе с актерами выходил к рампе, публика встречала его бурными овациями”.<sup>38</sup>

Приведем отзывы рецензентов последней римской постановки режиссера. Обзор в журнале “Сипарио” озаглавлен “Слишком много барокко: *Дядя Ваня* Антона Чехова”.

---

<sup>37</sup> Так, автор каталога театральных работ М.В. Добужинского Г.И. Чугунов упоминает о работе сценографа над декорациями к задуманному им с П.Ф. Шаровым в 1953 г. для постановки в одном из римских театров, но не осуществленным спектаклем “На всякого мудреца довольно простоты” А.Н. Островского. См.: *Чугунов Г.И.* Каталог театрально-декорационных работ М.В. Добужинского. 1940-1957 // Музей. Вып.8. М. 1987. С. 190, 201. Это далеко не единственный случай в биографии любого странствующего режиссера. Поэтому пока не удалось обнаружить сведений о некоторых задуманных П.Ф. Шаровым спектаклях, упомянутых им в переписке.

<sup>38</sup> *Скандура К.* Петр Шаров – посланник Станиславского в Италии. С. 257.

Этому *Дяде Ване* не везет. Сначала загорелись занавес и пыльная ветошь в театре Ла Комета, где шел спектакль, потом приблизительно на двадцатый день представления труппа столкнулась с финансовым кризисом. И в результате: *Дядя Ваня* вернулся в библиотеку, а костюмы и декорации – на склад. Однако, в воздухе все еще витают находки режиссера Петра Шарова, придуманные им для этой чеховской постановки, причем такие и в таком количестве, что под их тяжестью спектакль, казалось, должен был с минуты на минуту пойти на дно. [...] Здесь единолично царит Шаров, который, может, и достоин уважения за совершенную работу, благодаря русской драматургии, но все же оставляет вас в сильном недоумении. Спектакль напоминает что-то вроде оргии за спиной русского автора, которого он губит, не заботясь о почтении к воле усопшего. Это бесконечная цепочка профессиональных приемов натуралистического свойства. Интенсивная “гормональная терапия” на основе жестов и шума. Шаров, кажется, полагает, что необходимо придать немного жизни меланхоличному Чехову. [...] С этой целью он, как говорится, не скупясь, увеличивает дозы безмерной свободы, предоставляемой актерам. Вообразите себе Паоло Феррари, и без того до предела раскованного, в костюме Астрова. Очевидно, что этот актер уже не способен освободиться от скверных навыков, усвоенных им в кино и, особенно, на телевидении. Арнольдо Фоа, со своей стороны, оперируя приемом холодной иронии, которым он постоянно пользуется, особо и не стремится выйти за пределы обычной декламации, в основном, внешнего характера. Что, тем не менее, оттеняет все прочее.<sup>39</sup>

В заключение, для контраста, приведем фрагмент обзора “Шаров представил нового *Дядю Ваню*” из журнала “Драма”, посвященный той же постановке:

Петр Шаров осуществил постановку в римском театре Централэ *Дяди Вани* Чехова. Спектакль точно и педантично следует урокам Станиславского, с которым, к тому же, этот режиссер навсегда связан. Результат любопытен и подтверждает гипотезу, по которой в чеховском театре гораздо больше свободы, музыкальности, повышенного чувства жизни, способности к абстракции, чем предлагают некоторые “пособия” по учению Станиславского. Практически, доказательство от противного. Исполняли главные роли в спектакле известные актеры: это Арнольд Фоа (Войницкий), Паоло Феррари (доктор Астров), Зора Велкова (Елена Андреевна) и Лючия Катулло (Соня).<sup>40</sup>

*Дядя Ваня* Петра Шарова, повторим, пользовался успехом у публики. Краткие статьи постоянных обозревателей таких изданий, как “Сипаро” и “Драма”, содержат, как мы убедились, разные и даже взаимо-

<sup>39</sup> Eccesso di barocco. *Zio Vania* di Anton Cechov // Sipario. Gennaio 1969. № 273. P. 35. Перевод Н. Симоновой.

<sup>40</sup> Sharoff ha riproposto *Zio Vania* // Il Dramma. Dicembre 1968. № 3. P. 102. Перевод Н. Симоновой.

исключающие оценки работы режиссера. Это говорит о том, что спектакль был незаурядным.

Петр Федорович Шаров, скончавшийся в Риме в возрасте восьмидесяти четырех лет,<sup>41</sup> уходил из жизни действующим режиссером, чьи спектакли на сценах Италии, Нидерландов, Австрии и Германии неизменно привлекали внимание критики.<sup>42</sup>

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### ИСПОВЕДЬ РУССКОГО РЕЖИССЕРА, РАБОТАЮЩЕГО В ИТАЛИИ

Начну с досадного признания: в течении тринадцати лет работы за границей я не один раз слышал, что итальянский драматический театр (как сфера деятельности) сегодня, в отличие от античных времен, когда он удерживал первенство, находится в упадке. Несколько раз мне было даже сказано, что его и вовсе не существует. Я не ставил себе задачу защищать театр, и тому есть много причин, главной из которых является то, что он не нуждается в моей защите. Я лишь хотел бы в этих своих заметках осмыслить доводы, приведшие к распространению в определенных иностранных кругах подобной точки зрения.

---

<sup>41</sup> Петр Федорович Шаров похоронен в Риме, на кладбище Тестаццо. Его надгробие украшает скульптурная композиция: финальная сцена из спектакля *Три сестры* А.П. Чехова, выполненная скульптором Мари Андриссен по заказу королевы Нидерландов Юлианы.

<sup>42</sup> Автор приносит сердечную благодарность отдельным людям и организациям, оказавшим неоценимую помощь в работе над хранящимся в библиотеках, музеях, архивах и научных центрах нескольких стран сложным и неоднородным материалом, который лег в основу данной публикации. Я благодарю дирекцию Государственного института искусствознания и лично Н.В. Сиповскую, сотрудников сектора искусства стран Центральной Европы и лично Д.В. Трубочкина, О.М. Фельдмана, В.А. Щербакова, В.Ф. Колязина и Г.Ф. Коваленко; дирекцию Музея МХАТ и лично М.Н. Бубнову, Г.Ю. Сухову, А.А. Ильницкую, Т.И. Вознесенскую; Библиотеку Союза театральных деятелей России и лично В.П. Нечаева; лично И.Л. Корчевникову; дирекцию и библиотеку Дома русского Зарубежья в Москве; SICA- Dutch Centre for International cultural activities and Mr. Arthur Sonnen personally; Театральный институт Нидерландов (TIN), Amsterdam and personally Mr. Henk Scholten and Ms. Esme Appeldoorn; и, наконец, моих бесценных итальянских коллег Antonella d'Amelia, Agnese Accattoli, научную сотрудницу Театральной библиотеки Буркардо Selena Guerrieri, Академию Драматического Искусства "Пьетро Шаров" и лично директора Luigi Rendine. Спасибо за помощь в переводе Наталье Симоновой, Евгении Степаненко и Илье Проклову.

За границей я работал с актерами, игравшими на разных языках: поэтому, полагаю, я могу рассуждать со знанием дела. По-моему, неверные суждения о современном итальянском театре прежде всего обязаны различному пониманию театра в разных странах, различным целям, которые ставит театр и условиями, в которых работают разные театры.

Если театр должен служить инструментом для политической, социальной или даже сексуальной пропаганды, разумеется, такого вида театра в Италии не существует. А с другой стороны, в подобной статье я даже не мечтаю рассуждать о том, хорошо это или плохо. Это – серьезная тема, и ее, быть может, мы обсудим в другой раз.

Меня интересуют условия работы режиссера и актера в итальянском драматическом театре. А условия эти, надо честно признать, на сегодняшний день, конечно, не самые благополучные. Несмотря на необычайные достоинства итальянского драматического актера и той свежести таланта, которую он чудесным образом пронес через века, слишком редко итальянский актер имеет возможность свободного творчества. Итальянский актер сберег в себе волшебную интуицию, которую большая часть других европейских актеров растеряла, но эта интуиция часто наталкивается на слишком большие препятствия.

Театр – сложнейший организм, в котором даже самые незначительные элементы и фактически более крупные имеют свое значение для общей цели, изящной цели искусства. Думаю, что смогу выделить среди этих элементов самые заметные дефекты. Думаю, что смогу сделать это именно потому, что, в противовес недостаткам, я знаю многие замечательные достоинства театра, и мне причиняет боль сама мысль, что несовершенства до сих пор не позволяют итальянскому театру стать великим, каким он легко мог бы быть.

\*

Прежде всего, – вопрос “администрации”.

Станиславский учит: если хочешь создать хороший театр, прежде всего создай хорошее руководство. Под “администрацией” он подразумевал тот организм, который сначала должен построить, а затем сохранять храм, в котором работает актер.

Что такое, кроме немногих известных исключений, администрация в Италии? Я не намереваюсь критиковать организацию гастролей, турне и т.д., которая в Италии очень хорошо устроена, я лишь хочу коснуться административной части в отношении актера. Администратор готовит афишу с традиционными формулами, типа “новизна”, “повтор спектакля по просьбе”, “грандиозный успех”, и т.д., потом надевает смокинг и идет “встречать публику”, или же встает перед входом в театр, главным образом для того, чтобы раздавать контрамарки. Пока он там, его мало интересует, к примеру, начался ли спектакль, расхаживают ли опоздавшие не только по коридору, но и в самом зрительном зале, шумя в поиске своих мест, сопровождаемые служащими, которые зачастую производят шума больше, чем зрители. Раскуривая сигару, которую он начал еще в обед, администратор не прочь завязать живейший разговор в коридоре, потому как его не интересует ничего из того, что разворачивается на сцене, по крайней мере, до тех пор, пока не появится примадонна.

Особенно в Риме, по моим наблюдениям, прийти на спектакль с опозданием означает верх элегантности. Часть публики, кажется, верит, что появиться в театре час спу-

стя, шумно войти в зал, и, быть может, выразить свое неудовлетворение темнотой в зале – шикарно. На самом деле, сколько беспокойства приносят эти снобы тем, кто пришел вовремя! Но когда, именно в Риме, я сделал замечание одному очень элегантно одетому синьору с моноклем, он посмотрел на меня с большим удивлением и спросил: “Мы, разве, находимся в Ла Скала или в Оперном Королевском театре?” Очевидно, такой господин испытывает уважение только к струнам арфы и скрипки; он не понимает, что человеческие струны гораздо тоньше и заставить их вибрировать гораздо сложнее, нежели струны инструментов. Он не понимает, как легко разрушить волшебство сцены, которое стоило стольких трудов и мучений режиссеру. И, к сожалению, кажется, довольно-таки распространено мнение, что Опера в Италии свободна, а Драматический театр все еще находится в зависимом положении. Причина? Признаюсь, я ее не понимаю. Италия, по праву славится великими музыкантами, но и драматурги Альфьери и Гольдони, и актеры Сальвини и Элеонора Дузе являются создателями, каждый в своей области, блестящих традиций: почему же этими традициями, в отличие от музыкальных, так пренебрегают?

Благоприятный климат спектакля невозможен без подобного климата в зале. Пока зрительный зал делится на тех, кто пришел во время и проводит в нетерпеливом ожидании не менее получаса, и на опоздавших, которые в течение всего первого акта пробираются на свои места, отодвигая стулья, кажется, нарочно сделанные так, чтобы производить как можно больше шума. Затем эти опоздавшие, прибывшие в неурочный час, не могут понять, что происходит на подмостках, поскольку они пропустили первые сцены, часто содержащие ключ к тому, что следует дальше. Вспоминается, как пример, *Двенадцатая ночь* Шекспира: если публика не посмотрит первой очень короткой картины, она не может понять ничего, из всего остального: увидев молодого человека (Виолу) очевидно влюбленного в Герцога, он нехотая пугается ситуации, которая кажется ему непристойной, если не сказать большего. И поскольку он не знает, что паж – не кто иной, как переодетая женщина, женское создание, пылающее к Герцогу нежнейшей любовью, в конце концов, такой зритель, вероятно, в возмущении уйдет; и все из-за нескольких пропущенных реплик.

А жаль! Потому что это контрастирует с тем фактом, который нельзя отрицать: римская публика, я уверен, по своей интеллигентности и чувственности лучшая в Европе. Публика, которая может принять скромные и без претензий постановки, но безжалостно восстает против высокомерной фальши и освистывает контрафактный товар, как никакая другая. Блеф может быть где угодно: но в Италии, в принципе, и в Риме, в частности: он тут же будет раскрыт и изобличен.

\*

От дисциплины зала и публики перейдем к дисциплине сцены и актера.

Прекрасно понимаю, что постоянные гастроли театральных трупп создают большие трудности методическому искусству, однако в этом случае, по-моему, лекарственным средством мог бы служить декрет для всех театров и всех трупп Италии, спущенный сверху. Драматический театр, как кажется мне, иностранцу, единственная вещь, которую фашистская революция оставила нетронутой: в любом случае не мне давать советы практического характера такому состоянию дел.

Мне хотелось бы напомнить, что в театре все должно служить искусству; под теа-

тральной крышей все должно способствовать единственной цели: очаровать зрителя. Как только зритель входит в театр, он должен окунуться в новую атмосферу, а это, как я уже говорил, задача администратора. Но перейдем к самой сцене. Я задаюсь вопросом: почему в конце каждого акта за несколько минут до того, как упадет занавес, так называемых рабочих сцены предупреждают звонком, который отчетливо слышит и публика и, таким образом, неизбежно теряется эффект от завершения действия. Хуже того: в то время как занавес опускается, публика видит рабочих сцены или пусть даже их руки, которые тянут занавес, или же их ботинки под бархатной подшивкой.

Занавес еще не закрылся окончательно, а зрители уже встают и уходят из зала: какой же чарующей силой может проникнуться толпа? В другом случае, когда на сцене разыгрывается деликатная любовная, или таинственная драматическая сцена, публика замечает фигуры пожарников, которые, прикрывшись краем занавеса, как страусы с крыльями, с величайшим интересом наблюдают, что происходит на сцене. Милые и трогательные пожарники! Сколько раз я видел, как из их глаз выкатывается слеза сострадания или восторга! и мне жаль прерывать их наслаждение, отзывая их со сцены! Но беда в том, что зрители не видят их слез, они видят только их сапоги!

Я все более убеждаюсь, что многие спектакли в Италии провалились не по причине плохого качества или плохой актерской игры, но потому что в тот вечер в театре отсутствовала необходимая атмосфера. Создайте правильную атмосферу, и у вас будет главное условие для великого театра.

\*

Сегодня во всем мире говорят о кризисе театра. Европейский театр потерял свою власть над массами. Он ищет интерес в выручке, и не ведет больше за собой зрителя, а тащится в хвосте ее вкусов.

Для того, чтобы свести концы с концами, театр старается удовлетворить капризы моды. Но театр, который меняется вместе с модой – это банальный театр, он никогда не создаст ничего вечного. Известный немецкий режиссер Эрвин Пискатор, стремясь следовать моде, перенес на сцену проблемы коммунизма, проблему разрешения аборт, и т.п. За короткое время интерес к этим темам был исчерпан, он был вынужден покинуть Германию, и укрылся в России. Но что он обнаружил в России? Что там эти идеи интересовали людей еще меньше по одной простой причине, что для России это обыденные вещи! История, которая, впрочем, так или иначе, повторяется и в других европейских странах. Там, где театр меняет с быстротой молнии, в зависимости от времени, свой политический плащ, актеры и режиссеры, которые вчера сходили за коммунистов, сегодня больше не говорят о коллективизме и направляются в прямо противоположную сторону.

Итальянскому театру, на его и наше счастье, не угрожает такая опасность. Вот уже четыре года я приезжаю работать в Италию: полагаю, достаточно хорошо изучил ее театр и совершенно убежден, что, если создать в Италии стационарный театр на стабильной основе, со всеми службами: студией, школой, режиссерскими курсами (три или четыре года), итальянский театр стал бы лучшим в Европе.

На основании своего двадцатидевятилетнего опыта работы на сцене (из которых, повторюсь, тринадцать лет за пределами России) и, возглавляя в течение четырех лет самую большую школу драматического искусства в Германии, я берусь утверждать,

что итальянский актер, как элемент театра, великолепен. К сожалению, большая часть итальянских актеров, не имея ни настоящей технической академической подготовки, ни возможностей, которые предлагает стационарный театр: методично, вблизи перенимать опыт актерского мастерства у великих артистов, поощряющих это, в результате вслепую принимают определенную традицию: “без лишних слов”, которая веками создавала приторные клише.

Они слышали от старых актеров, что надо дышать носом и всегда дышат носом, но дышат так, что слышно из зала. Считается, что премьер должен обязательно быть красивым. Но разве некрасивый герой не может любить с той же страстью, с которой влюбляется красивый молодой человек? А как же Отелло? Один из самых высокообразованных людей в Италии сказал мне однажды, что премьер, актер, исполняющий роль дяди Вани, главного действующего лица пьесы Чехова, должен быть стройным и высоким. В свою очередь, премьер перестал со мной здороваться и-за того, что я не отдал ему эту роль.

Я снял несколько действительно больших актеров, остальные же почти все плачут, смеются, страдают, играют ревнивцев по стереотипной формуле. Почему? Потому, что они не учились в современной школе, или же в школе, которая не навязывает штампы “без лишних слов”, а учит каждого развивать собственные оригинальные, индивидуальные качества. Поэтому многие спектакли похожи друг на друга, тогда как хватило бы умелой и умной режиссерской работы, чтобы стряхнуть немного пыли со штампов, чтобы заблестели чистыми красками личные характеры, в Италии настолько частые и восхитительные.

Почти невозможно заставить играть немецкого актера без большого напряжения мышц: в решительные моменты, немецкий актер сжимает кулаки, шея у него вздувается. Тогда как итальянский актер теряет это напряжение после первой же репетиции, почему? потому что немецкий актер, чехословацкий, голландский, всегда прежде всего следовал за интеллектом, а у итальянского актера преобладает сердце. Страсть немецкого актера создана с помощью сценических средств, не опускается вниз от гортани, а ищет пути выхода своей силы в сжимании кулаков (вот почему вскрики немецких актеров хриплые и сдавленные). У итальянского же актера страсть выходит из самого сердца, свободно, и выходит так спонтанно, что ни мускулы, ни голосовые связки не могут ее удержать. Поэтому итальянский актер часто теряет контроль и не находит необходимой “формы”: в этот момент ему необходим режиссер.

Однажды я наблюдал за довольно известным режиссером, который приказал плакать актеру, который не мог найти точный тон для интерпретации. Актер заплакал, и оба остались довольны, полагая, что сцена удалась. Увы, нет; нельзя приказать чувствам; речь идет о подсознательном процессе. Нужно, чтобы чувство родилось спонтанно, само по себе; задача режиссера состоит лишь в том, чтобы направить актера, стимулировать его подсознание. Необходимо убедить актера оставить пассивное подражание точным формулам, которых он придерживается; необходимо дать ему понять, что все люди обладают собственной личностью, а соответственно, собственной формой, данной каждому Богом.

Когда актёр поверит в этом режиссеру, тогда режиссеру будет не сложно орошать землю, бросать в нее семя и наблюдать, как оно растет. Тогда актер сможет действовать самобытно и персонально, выражая настоящее, и главное, собственное чувство. Позво-

лю себе сказать, что итальянские актеры, однажды направленные, способны как никто другой пройти этот тяжелый путь.

\*

Только от итальянских актеров труппы Палмер я смог за несколько дней добиться результата в уже упомянутом “Дяде Ване”. Успех в той постановке стал большой радостью в моей артистической жизни. И это не только моя заслуга, но и тех, кто в этой труппе смог организовать необходимую атмосферу.

По моему глубокому убеждению, в Италии, где, кажется, живо во многих желание становления современного драматического театра, можно было бы достичь настоящего чуда. И я был счастлив поработать с молодой итальянской труппой, где ощущается такая свежесть, где нет места ни безразличию, ни тривиальности, где молодые и красивые актрисы не боятся наложить грим и стать безобразными, где примадонна с радостью берется за небольшую роль служанки, где премьер охотно исполняет роль второго плана, и где сам режиссер без малейших колебаний встает в толпу статистов, чтобы придать больше жизни массовой сцене.

Всё это делается ради идеи: “надо любить искусство, а не себя в искусстве”.